SPIRU CONSTANTINESCU

FOTO

PEISAJUL ÎN FOTOGRAFIE



EDITURA TEHNICĂ

Dr. SPIRU CONSTANTINESCU

PEISAJUL IN FOTOGRAFIE



EDITURA TEHNICĂ
BUCUREŞTI — 1962

În această lucrare se expun noțiunile de bază necesare fotografierii în alb-negru a peisajelor.

După ce se dau elementele de compoziție a peisajului, lucrarea tratează despre fotografiile de peisaje în diferite anotimpuri și locuri specifice peisajelor. Astfel, se descriu: peisajul de primăvară, de vară, toamnă și iarnă, peisajul alpin, peisajul marin etc. De asemenea se acordă o atenție deosebită peisajului industrial.

Materialul care ilustrează textul se referă la peisaje specifice țării noastre: Marea, Delta, Dunărea, munții etc.; el face parte din fotografiile autorului și din colecția Asociației artiștilor fotografi din R.P.R. sau a Cercului de fotografi amatori al medicilor.

Cartea se adresează fotografilor amatori, începători și avansați.

PREFAȚĂ

Printre numeroasele manifestări ale culturii în țara noastră, arta fotografică este din ce în ce mai apreciată de cercuri tot mai largi de oameni ai muncii.

În trecut, sub vechiul regim, acest gen de artă era desconsiderat și chiar frînat în dezvoltarea sa. Abia după eliberarea țării noastre, acest gen de artă s-a putut dezvolta și a cunoscut, chiar de la primele manifestări, succese importante. Prin caracterul autenticității sale, fotografia constituie o mărturie a celor mai importante evenimente ale contemporaneității. Prin intermediul presei sau al expozițiilor, fotografia este un document puternic al vieții și al faptelor oamenilor, este o armă eficace în lupta pentru o viață mai bună, pentru pace, împotriva războiului. Prin intermediul presei fotografia popularizează tot ce este nou și progresist, demască și combate ceea ce este retrograd.

Fotografia este — pentru cei tineri, ca și pentru cei mai vîrstnici — una dintre cele mai frumoase preocupări.

Satisfacțiile oferite de fotografie sînt nebănuit de mari și cei care spun că, fotografiind, poți să ai mai mult de la viață, desigur că nu greșesc.

În adevăr, fixarea în imagini a locurilor care ți-au plăcut mai mult, care te-au impresionat în mod deosebit, îți permite să le poți revedea și admira și alteori, depănînd firul amintirilor. Chiar mai mult, poți să le faci cunoscute și altora, cărora să le încînte ochiul și să-i îmbie să le vadă și să le admire, la rîndul lor.

În felul acesta se explică ușor de ce peisajul *a reprezentat — de mult și în toate locurile — unul dintre cele mai apreciate genuri ale fotografiei. Și aceasta, cu atît mai mult în țara noastră, unde natura a fost atît de darnică și cele mai felurite și frumoase peisaje sînt ușor la îndemîna celor care vor să le fotografieze: de la munte la mare, de la deal la cîmpie.*

Și totuși, peisajele par să fie oarecum subapreciate și minimalizate în ce privește posibilitatea realizării lor.

Departe de a fi chiar atît de simple, peisajele trebuie să fie şi ele nu numai simţite, *dar şi destul de mult* gîndite.

Pentru cei care se întreabă, dacă în faţa unui peisaj trebuie să ne punem chiar atît de multe probleme, putem spune că timpul *şi* experienţa *sînt factorii care pot duce la cele mai bune realizări.*

Aceeaşi experienţă va putea să ne ajute şi în problema datelor tehnice *(alegerea diafragmei, fixarea timpului de expunere etc.) care, în mod intenţionat, nu însoţesc fotografiile reproduse.*

Şi aceasta pentru că — în primul rînd — cei care îşi notează astfel de date, pentru fiecare fotografie executată, sînt excepţional de rari. Astfel fiind, ar rămîne ca datele tehnice să fie reconstituite (ceea ce, pentru un fotograf experimentat, nu ar fi prea greu — avînd, totuşi, un caracter de „relativitate"). În al doilea rînd, pentru că folosul unor astfel de date este şi el „relativ", ţinînd seamă că este foarte greu să se prezinte, în repetate rînduri, aceleaşi condiţii de lucru.

Propria experienţă, studiul şi perseverenţa, succesele şi insuccesele, rămîn, pînă la urmă, cei mai buni călăuzitori.

Autorul

I. PEISAJUL

În general, peisajul reprezintă priveliștea unei întinderi de pămînt (șes, deal, munte) sau de apă, care poate fi cuprinsă cu o singură privire.

Din punct de vedere artistic, se consideră peisaj o operă de artă în care artistul prezintă un colț din natură, constituind un tot estetic.

Totuși, fiecare peisaj din natură are o semnificație, un „ce“, care produce artistului o anumită stare sufletească.

În felul acesta ne explicăm, în primul rînd, sensibilitatea și preferințele unora sau ale altora în ce privește peisajele de munte sau de deal, de cîmpie sau marine.

În al doilea rînd stă însăși alegerea unor anumite colțuri din natură, cum și tratarea lor diferită.

De altfel, peisajul a fost definit și ca „o stare a sufletului“, considerîndu-se că artistul, prin prezentarea peisajului, se reprezintă pe el însuși, își prezintă propria lui simțire în mijlocul naturii.

O întrebare pe care și-au pus-o mulți artiști și critici de artă a fost însă următoarea: peisajul trebuie să reprezinte numai natura, așa cum este în realitate, sau el trebuie să fie rezultatul unei compoziții?

Desigur că nu este suficient să se înregistreze pe fotografie, de exemplu, o șosea de munte cu calea ferată alăturată sau un colț al naturii, pentru a obține un peisaj artistic.

Reproducerea naturii, așa cum se prezintă în realitate, nu va putea duce, totuși, la cele mai frumoase realizări, decît atunci cînd au fost studiate și aplicate, pe lîngă cele mai bune condiții tehnice, și cele mai reușite compoziții.

II. PEISAJUL FOTOGRAFIC

Peisajul, prin însuși conținutul său (depărtare, întindere, spațiu), constituie una dintre cele mai interesante ramuri ale fotografiei.

În adevăr, în fiecare peisaj se ascunde ceva din dragostea pentru natură pe care o simte fiecare dintre noi.

Astfel se explică preferința pe care mulți o au pentru fotografierea peisajelor.

Totuși, realizarea unui bun peisaj nu este chiar atît de simplă cum s-ar putea crede. În adevăr, la toate celelalte genuri de fotografie avem posibilitatea să ne apropiem de ceea ce fotografiem și, prin apropiere, să accentuăm mărimea, să modelăm şi să facem uneori interesant chiar și cel mai neînsemnat subiect.

La peisaj, dimpotrivă, cele mai mari lucruri care se pot imagina — noțiuni de depărtare și de spațiu — trebuie redate la scară cît mai mică: kilometri pătrați trebuie reduși la milimetri pătrați.

De aceea, la fotografierea peisajelor vor trebui alese, totdeauna, numai subiectele cele mai valoroase, care să se adreseze nu numai ochiului, ci și sensibilității privitorului.

III. ARTA DE A VEDEA ȘI DE A COMPUNE FOTOGRAFIC

Obiectivul fotografic înregistrează pe suprafața materialului negativ, simultan și cu cea mai mare exactitate, tot ceea ce intră în unghiul de poză limitat, în mod normal, la un con cu deschiderea de 50° (sînt și obiective cu unghiuri de poză mai mari sau mai mici).

Ochiul omenesc vede însă lucrurile cu totul altfel. Deși are un cîmp de vedere mai mare decît unghiul de poză al obiectivului fotografic obișnuit, totuși, el nu vede în mod absolut clar decît cele cuprinse într-un unghi mult mai mic (28°), restul rămînînd în cîmpul total de vedere, însă în mod vag, imprecis.

Îndată ce se mișcă ceva în acest cîmp de vedere al ochiului omenesc, privirea se îndreaptă imediat într-acolo și imaginea respectivă capătă claritatea necesară.

De asemenea, spre deosebire de om — care vede „plastic" spațiul sub trei dimensiuni — aparatele fotografice „văd" lucrurile numai sub două dimensiuni, iar culorile din natură le redă — în fotografia obișnuită alb-negru — numai în tonuri cenușii, corespunzătoare gradului lor de luminozitate.

Pe de altă parte, ochiul nu cuprinde obiectele cu o singură privire, ci parcurge succesiv (deși foarte repede) cîmpul său de vedere și se fixează numai asupra lucrurilor care îl interesează dintr-un punct de vedere oarecare.

Concomitent, însă, cu impresiile vizuale, dispuse în ordinea importanței lor (după criterii pe cît de personale, pe atît de variate), omul culege o serie de impresii și cu alte simțuri (miros, auz), ori senzații (cald, frig) sau noțiuni (noțiunea de distanță etc.), care toate se unifică într-un singur tablou.

Așadar ne găsim în fața unui adevărat proces interior, deoarece ochiul omenesc face totdeauna o selecție între ceea ce îl interesează și ceea ce nu-l interesează, — în tabloul care ia ființă — în creier — impresiile vizuale fiind completate și cu alte impresii, producînd un complex de senzații care se traduc prin emoția artistului în fața celor văzute.

Ochiul omenesc nu vede, cu cea mai mare exactitate, ca obiectivul fotografic, fiecare detaliu care se află în cîmpul său de vedere și precizia vizuală a fiecărui lucru depinde de gradul de exercițiu al fotografului (spirit de observație), de noutatea, de interesul pe care l-au trezit cele văzute și de dispoziția momentană.

Omul nu vede niciodată lucrurile astfel cum sînt în realitate, ci în raport cu reprezentările produse în creier sub influența sensibilității personale, a obișnuinței, a cunoștințelor și a altor factori întîmplători.

De altfel faptul, verificat de multe ori, că din mai mulți martori oculari ai unui eveniment, fiecare face o descriere vizuală diferită, arată suficient de clar gradul de subiectivitate cu care vede omul.

În concluzie: ochiul omenesc face totdeauna o selecție între „esențial" (ceea ce îl interesează) și „neesențial", în timp ce obiectivul fotografic redă în *mod mecanic și cu aceeași intensitate* tot ce se află în cîmpul său de vedere.

Deși s-ar părea că această vedere sugestivă (deformată) a realității ar constitui un dezavantaj, în fond ea este primul pas în domeniul unei realizări artistice. De altfel, în nici o artă — inclusiv fotografia — copierea naturii (cu precizia

unui obiectiv fotografic) nu va da naştere unei opere de artă, a cărei caracteristică principală este tocmai libertatea pe care o lasă fanteziei de a completa diferenţa dintre reproducerea fidelă şi *simplificarea, prin stilizare şi concentrare*, necesară oricărei realizări artistice.

Tehnica singură, oricît de desăvîrşită ar fi, nu va putea realiza niciodată o fotografie artistică, ci *arta de a vedea fotografic şi cunoştinţele de estetică fotografică* vor fi acelea care, printr-o anumită corelaţie spirituală, vor modifica reproducerea mecanică a obiectivului fotografic, introducînd în tablou cît mai mult din personalitatea sa. Sensibilitatea fotografului trebuie să fie un filtru prin care să treacă tot ceea ce fotografiază.

De altfel, *o fotografie artistică este aceea care se adresează nu numai ochiului, ci şi sensibilităţii privitorului.*

În legătură cu cele de mai sus, *arta de a vedea şi de a compune fotografic* constă în capacitatea de apreciere a tuturor elementelor cu caracter *iconogenic*, adică susceptibile de a fi redate estetic în fotografie.

IV. ÎNCADRAREA

Încadrare se numeşte operaţia, la executarea unei fotografii, care constă în alegerea — din întregul peisaj care se prezintă în faţa ochilor — doar a unei anumite porţiuni, în care se află subiectul pe care dorim să-l reproducem prin fotografiere.

Afară de această încadrare, care se face pentru a lăsa înafara cîmpului obiectivului tot ce se consideră că nu este esenţial pentru fotografia respectivă, o operaţie similară — numită decupaj — se execută, în general, cu ocazia măririlor, cînd dintr-un negativ se foloseşte numai o anumită parte, stabilind astfel cuprinsul şi formatul definitiv al imaginii.

Dacă, pentru alte genuri de fotografie, încadrarea iniţială poate fi făcută cu oarecare aproximaţie, putînd fi corectată prin decupajul executat la mărire, pentru peisaj este de dorit să se stabilească cu toată precizia încadrarea cea mai corespunzătoare, chiar din momentul fotografierii.

Încadrarea are o mare importanţă, ea reprezentînd prima operaţie cu care începe fotografierea şi, dacă subiectul nu este bine ales, toate celelalte calităţi pe care le-ar putea avea fotografia vor fi considerabil reduse.

Elementele care determină încadrarea sînt următoarele:
— stabilirea punctului de stație;
— stabilirea formatului fotografiei (lat, înalt).

V. STABILIREA PUNCTULUI DE STAȚIE

Perspectiva generală a unei fotografii este, în cea mai mare măsură, în funcție de punctul de stație (distanța și unghiul de fotografiere). De aceea, el trebuie să fie ales, în primul rînd, la o distanță care să permită cuprinderea întregului subiect în formatul aparatului.

Dat fiind că, în fotografie, de multe ori *partea e mai sugestivă decît întregul*, se va căuta să se lucreze — în general — cu încadrări cît mai restrînse, pentru ca în felul acesta să se elimine din tablou tot ce nu este în directă legătură cu subiectul și să se mențină numai ceea ce contribuie la reliefarea lui.

Apoi, prin deplasări laterale față de subiect, se vor urmări efectele compoziționale ale schimbărilor de perspectivă aduse de aceste deplasări și se va alege, ca definitiv, acel punct (sau acele puncte, cînd sînt mai multe) care oferă o compoziție cît mai desăvîrșită.

Acest lucru este mult ușurat la aparatele cu oglindă reflectătoare, care prezintă pe geamul mat o imagine mărită și nerăsturnată, a cărei compoziție iese mai ușor în evidență decît la aparatele cu vizoare mici.

Pe lîngă schimbările de perspectivă — prin deplasări laterale (rotire în plan orizontal) — se pot încerca și schimbări „în înălțime" (unghiul de fotografiere), prin înclinarea aparatului, abătîndu-ne în felul acesta de la așa-numitul punct de vedere „normal" (la înălțimea ochilor).

De altfel, cînd sîntem pe o înălțime sau într-un turn, în mod firesc aplecăm capul și *privim în jos*, iar cînd sîntem în fața unei clădiri monumentale, *privim în sus*. La fel și aparatul fotografic va putea fi înclinat, „neobișnuitul" privirii noastre fiind transmis și fotografiei, printr-o perspectivă „neobișnuită", care va putea prezenta mult interes și originalitate.

De asemenea, nu trebuie să pierdem din vedere că — o dată cu modificarea perspectivei geometrice — varierea punctului de stație, conjugată cu folosirea unor obiective cu dis-

tanțe focale diferite, poate permite și modificarea *perspectivei aparente*, adică a mărimii spațiului în tablou.

Date fiind cele de mai sus, să nu ne grăbim niciodată să facem o poză din punctul de stație care ni se pare, la prima vedere, că ar oferi cea mai bună perspectivă, ci să facem întîi „o recunoaștere" a subiectului și să controlăm, prin verificări repetate (pe geamul mat sau în vizor), efectele perspectivei generale, pentru ca, în perfectă cunoaștere a situației, să ne putem alege punctul de stație care ne oferă cea mai bună dispoziție a subiectului în tablou.

VI. STABILIREA FORMATULUI FOTOGRAFIEI

O dată cu încadrarea, deci cu alegerea porțiunii din peisaj pe care vrem să o fotografiem și cu fixarea punctului de stație, trebuie să ne decidem și asupra formatului viitoarei fotografii: *pe lat* sau *în înălțime.*

Din acest punct de vedere, este adevărat că, la aparatele cu format pătrat (24 × 24 mm, 4 × 4 și 6 × 6 cm), problema este mai simplă, întrucît aparatul poate fi ținut în aceeași poziție — pentru orice subiect de fotografiat —, urmînd ca decupajul definitiv să fie făcut cu ocazia măririlor.

În schimb, marea majoritate a aparatelor fotografice sînt „pe lat", ceea ce impune alegerea formatului încă înaintea fotografierii, pentru a ști cum trebuie să fie ținut aparatul.

În mod logic, *formatul este determinat de predominanța liniilor din tablou.*

Atunci cînd predomină liniile orizontale, formatul va fi *pe lat* și impresia produsă va fi aceea de liniște pe o mare întindere de spațiu. Pentru a evita însă monotonia, se recomandă ca această orizontalitate să fie întreruptă — din cînd în cînd — de unele elemente verticale (de ex. o barcă cu pînze pe suprafața unui lac sau a mării, cîțiva arbori pe întinsul unei cîmpii etc.).

Predominanța liniilor verticale (de exemplu arbori înalți etc.) conduce la alegerea formatului *în înălțime*, care produce impresia de forță.

VII. REDAREA CULORILOR. LUMINI ŞI UMBRE

Pentru redarea fotografică — în alb-negru[1]) — a unui aspect al naturii, prima datorie a unui fotograf este de a nu se lăsa impresionat numai de culori, el fiind obligat să traducă această lume multicoloră într-o gamă de tonuri care merg de la alb la negru, şi în care valoarea relativă a fiecărei culori trebuie să fie respectată.

Pentru a uşura acest lucru, începătorii vor putea privi subiectul de fotografiat printr-o sticlă albastră, prin care imaginea apare într-o singură culoare, deoarece altfel este necesar un oarecare efort, mai ales la început, pentru a lăsa deoparte jocul culorilor din natură.

Trebuie subliniat că, fotografia în alb-negru fiind o compoziţie numai de nuanţe cenuşii, factorul care-i va determina reuşita este repartiţia judicioasă a maselor luminoase şi a celor întunecate.

Echilibrul compoziţiei depinde, deci, de proporţia acestor pete de negru, alb şi cenuşiu, şi de distribuţia lor armonioasă.

Trebuie să se procedeze cu multă atenţie deoarece, afară de petele luminoase şi întunecate prezentate de subiect, echilibrul compoziţiei poate fi modificat în mare măsură de felul iluminării ei.

În adevăr, după cum lumina va scălda numai o parte sau întregul subiect, după intensitatea ei şi după unghiul sub care cad razele ei, iluminarea imaginii va putea fi total diferită şi va putea produce o compoziţie bună sau una necorespunzătoare.

Termenul *umbră* — în vorbirea curentă — este o noţiune generală pentru două situaţii diferite, şi anume: pentru *umbrele proprii* şi pentru *umbrele purtate.*

Umbre proprii sînt zonele întunecoase din părţile subiectului mai mult sau mai puţin opuse luminii, iar umbre purtate sînt umbrele proiectate de întregul subiect în direcţia opusă părţii din care vine lumina.

Umbrele purtate, după unghiul de înclinare al razelor luminoase, pot avea forme caracteristice şi produc adeseori, în tablou, efecte remarcabile. Ţinînd seamă că, din punctul

---

[1]) Lucrarea de faţă se ocupă numai de peisajul în fotografia alb-negru.

de vedere al compoziției, aceste umbre au cea mai mare importanță, în special la peisaj, considerațiile care urmează se referă mai mult la umbrele purtate.

Lumini și subiecte fără umbră există numai în teorie. „*Unde este multă lumină, acolo este și multă umbră*", spune un proverb a cărui înțelepciune este tot atît de valabilă și în fotografie, deoarece *lumina și umbra* — ca mijloace de reprezentare artistică — sînt nu numai de egală valoare, ci trebuie să constituie laolaltă un întreg ale cărui jumătăți — — în mod normal — nu vor fi folosite separat.

După cum, pentru exprimarea mărimii în fotografie, diferitele elemente nu se valorifică față de altele decît prin contrast, tot astfel, și în cazul peisajului, numai în contrast cu lumina apare umbra întunecoasă și, la fel, numai în contrast cu întunecimea umbrelor apare, în adevărata ei valoare, strălucirea luminii.

Lumina și umbra formează un tot, și anume același element, cu valorificare pozitivă sau negativă; ele sînt *părți* care numai unite într-un *întreg* pot produce efectul dorit.

Afară de rolul lor de a fi un element prin al cărui contrast lumina apare destul de strălucitoare, umbrele, prin poziția pe care o ocupă în tablou, cum și prin forma și mărimea lor, influențează în mod hotărîtor asupra compoziției tabloului.

Deoarece, din punct de vedere grafic, umbrele se traduc în tablou prin pete întunecate, expresivitatea tabloului constă în modul în care aceste umbre sînt folosite și distribuite.

În general, multă întunecime și multă umbră fac un tablou grav; umbre prelungite, cu cîteva părți luminoase ascuțite, dau impresia unei lumini puternice; umbre negre și fără detalii, lîngă un alb curat, lasă să se presupună prezența unei lumini puternice și contrastante.

Cînd umbrele se aglomerează la baza tabloului (centrul de greutate plasat jos), tabloul e greoi; cînd ele sînt mai aproape de marginea de sus a tabloului (centrul de greutate ridicat), dau o impresie de ușoară plutire.

În viața de toate zilele, din cauza prezenței — în cea mai mare parte a timpului — a unei diversități de aspecte colorate, ochii noștri, obișnuiți să fie sensibili, în primul rînd, la culori, avem, în general, tendința de a neglija valoarea umbrelor.

Pentru un fotograf, însă, multitudinea culorilor care distrug umbrele în universul nostru colorat, dispare în do-

meniul cenușiului fotografic. În acest element monocolor, umbrele rezultă mai vizibile, iar contururile, opacitatea și tăria lor, apar cu o coeziune proprie, care atrage atenția noastră la desenul lor și la calitatea petelor proiectate în tablou.

Un adevărat fotograf trebuie să știe să aprecieze umbrele, să le distingă și să remarce jocul mai mult sau mai puțin armonios al liniilor lor.

Pe lîngă rolul decorativ, umbrele mai au următoarele efecte:

— imprimă *greutatea* în gama de alb-negru;

— dau *plasticitate*, *spațiu* și *adîncime*;

— sînt *elemente decorative* și, uneori, constituie chiar *subiectul propriu-zis* al tabloului.

În sfîrșit, fotograful nu trebuie să uite niciodată că: *lumina creează umbrele și umbrele creează relieful.*

Maximul de relief se obține, în general, atunci cînd umbrele purtate sînt mai lungi.

Cînd se fotografiază la lumina soarelui trebuie să se țină seamă de acest lucru, *alegînd ora* la care lumina este — din punct de vedere plastic — cea mai favorabilă subiectului.

VIII. REDAREA MIȘCĂRII

Fotografia are, drept posibilități de redare, două dimensiuni și, în principiu, nu fixează decît un singur moment.

În natură, însă, subiectele se caracterizează prin locul pe care-l ocupă în spațiu și se manifestă, în timp, prin *mișcări*.

Fotografia instantanee, împreună cu cinematograful (metoda încetinitorului), au reușit să descompună mișcările repezi și să analizeze diferitele faze ale lor, ceea ce, desigur, nu este posibil ochiului omenesc.

După cum analiza fotografică a reușit să facă „anatomia" mișcării, ea a putut să o și sintetizeze — în general — prin anumite faze evocatoare, cărora noi le asociem, cu cea mai mare ușurință, ideea de timp și de mișcare.

Mișcarea fiind considerată, pe drept cuvînt, ca primul și cel mai de seamă element al vieții, la fel și o bună fotografie, pentru ca „să trăiască" în fața ochilor noștri are nevoie de *mișcare*, de *dinamism*.



Coborîre cu schiurile.
Norul de zăpadă, din urma primului schior, dă foarte bine impresia de mişcare în tablou.

În bătaia vîntului.
Vîrfurile plopilor, îndoite, sugerează mişcarea, respectiv acţiunea vîntului asupra lor.

Afară de cazul subiectelor în mişcare, această caracteristică dinamică se poate găsi şi la genurile de fotografie care, la prima vedere, s-ar părea că nu au nevoie de mişcare, cum este, de exemplu, însuşi peisajul.

DINAMICA EXTERIOARĂ

Dinamica exterioară, sau mişcarea propriu-zisă, se poate realiza — la fotografiere — prin mai multe mijloace.

a. **Dezechilibrul.** În lumea noastră vizuală, unele subiecte evocă noţiunea de *stabilitate*, iar altele, pe aceea de *mişcare*. Dacă, dintre fazele unei mişcări oarecare, se aleg acele faze cărora — în mod spontan — li se asociază ideea acţiunii care va urma, se constată că întotdeauna este vorba de *faze de dezechilibru* (adică de poziţii în care, din cauza gravitaţiei, obiectul nu va putea rămîne decît un interval de timp foarte scurt). Această situaţie tranzitorie a subiectului arată că el şi-a pierdut echilibrul, dar că va trece imediat într-o altă poziţie, pentru a şi-l regăsi.

Astfel este cazul la o săritură cu prăjina, la saltul unui cal peste un obstacol sau al unui schior de pe o trambulină, cînd una dintre poziţii — prin dezechilibrul ei — face să se nască în mintea noastră ideea mişcării care urmează.

Gradul de sugestivitate al redării mişcării într-un tablou, cu ajutorul „dezechilibrului", depinde, în primul rînd, de alegerea fazei respective pentru ca, evitînd acele faze în care mişcarea apare „înţepenită", cel care fotografiază să declanşeze atunci cînd mişcarea prezintă caracterul cel mai sugestiv.

Astfel, pentru o persoană în mers, trebuie să se evite poziţia în care piciorul — cu care păşeşte — se află ridicat în aer, iar greutatea corpului este pe piciorul din urmă; se declanşează numai în momentul în care greutatea corpului a trecut pe piciorul dinainte, iar piciorul din urmă tocmai părăseşte pămîntul.

Un element important, care contribuie la desăvîrşirea caracterului dinamic al fotografiilor cu subiecte în mişcare, este grija pe care trebuie să o aibă cel care fotografiază de a lăsa, în faţa subiectului, un *spaţiu suficient*, în care imaginaţia noastră să poată continua mişcarea prezentată.

b. **Neclaritatea de mişcare.** În trecut, fotografierea subiectelor în mişcare (curse de automobile, de cai, schi, patinaj, atletism etc.) era realizată numai cu aparate pre-

văzute cu obiective cu timpi de expunere foarte scurți, obținîndu-se totdeauna imagini clare.

Totuși, rezultatele obținute nu erau dintre cele mai bune; fotografiile erau lipsite de dinamism, de mișcare.

Astăzi, chiar dacă se fotografiază cu aparate obișnuite și se folosesc timpi de expunere mai lungi (decît ar impune-o redarea perfect clară a subiectului), se obține o imagine cu *neclaritate de mișcare*, percepută în ochiul nostru printr-o mișcare de vibrație și al cărei contrast cu fondul clar sugerează ideea de mișcare. Același efect sugestiv poate fi produs și prin *neclaritatea fondului*, subiectul fiind însă redat cu claritate.

Deși mai puțin folosite, există și neclaritatea fondului concomitent cu cea a subiectului, care să ducă, împreună, la efectul de dinamism, de mișcare.

c. **Efecte care însoțesc mișcarea unui subiect**. Plecînd de la constatarea că unele mișcări, ale anumitor subiecte, sînt însoțite de anumite efecte care se manifestă simultan cu ele (avînd, în unele cazuri și o persistență oarecare în timp, după încetarea mișcării), ori de cîte ori cel care fotografiază va fi în prezența acestor efecte, va obține impresia de mișcare în tablou.

Din această categorie fac parte *valurile de apă* (la trecerea unei bărci, a unui vapor), *praful ridicat pe șosea* de un vehicul sau de o turmă de animale în mers, *zăpada* spulberată de un schior în coborîre rapidă etc.

De asemenea, *aburul des* și *fumul* care ies din coșul locomotivei unei tren în mers vor da impresia unei mișcări repezi, pe cînd aceeași locomotivă, fotografiată tot în mers, dar fără fum sau abur, va lăsa impresia că nu se mișcă.

Afară de dinamica exterioară există și o *dinamică interioară* a imaginii, asupra căreia se va insista mai departe („Peisajul și compoziția").

IX. REDAREA SPAȚIULUI

După cum am arătat, omul vede „plastic" (spațiul sub trei dimensiuni), pentru că ochii — fiind depărtați unul de altul — au fiecare un cîmp de vedere propriu, puțin deplasat, și aceste imagini diferite (din punctul de vedere al cîmpului îmbrățișat) se contopesc și dau impresia unui singur tablou, cu spațiul perceptibil.

În schimb, fotografia obişnuită constituie redarea plană a spaţiului, reprezentîndu-l cu ajutorul a numai două dimensiuni (lungime şi lăţime). Astfel fiind, trebuie să se găsească mijloacele necesare pentru evitarea acestui neajuns, cu atît mai mult, cu cît redarea spaţiului într-o fotografie este de cea mai mare importanţă, de ea depinzînd însăşi *plastica* imaginii.

O fotografie lipsită de expresivitate plastică este o imagine moartă, care nu spune nimic ochiului.

1. PERSPECTIVA

Impresia de *spaţiu* poate fi sugerată — printre altele — cu ajutorul *perspectivei.*

În adevăr perspectiva este considerată ca unul dintre cele mai reuşite mijloace prin care să se poată crea impresia de spaţiu — cu trei dimensiuni — pe o suprafaţă plană, cu două dimensiuni.

Din practica vederii se ştie că un obiect depărtat apare mai mic decît un altul, de aceeaşi mărime, însă mai apropiat.

Această aparenţă este numită *perspectivă.*

În primul rînd există perspectiva geometrică sau *perspectiva adevărată* a depărtării lucrurilor, care introduce — în viziunea noastră şi în aceea a obiectivului fotografic — următoarele deformări:

a) *Obiectele de aceeaşi mărime apar cu atît mai mici cu cît sînt mai depărtate de ochi sau de obiectiv.*

Din această perspectivă, ochiul omenesc capătă impresia de spaţiu; şi aceasta, cu atîta putere încît, în anumite cazuri, privitorul are impresia că poate merge în adîncimea unui tablou. De altfel, ochiul omenesc este atît de obişnuit cu acest fenomen, încît oamenii consideră cu totul firesc ca, într-un peisaj, casa din apropiere să fie mai mare decît munţii din depărtare.

b) *Liniile paralele par că se întîlnesc într-un punct depărtat („punct de fugă“).*

Acest lucru poate fi verificat la orice şosea sau cale ferată; ochiul omenesc, deprins cu aceste situaţii, ori de cîte ori se găseşte în prezenţa unor linii paralele — care ajung într-un punct de fugă — va produce, celui care priveşte, impresia de *adîncime*, adică *de spaţiu.*



Cabana secuilor.
O frumoasă încadrare a peisajului, prin fereastra unei case în construcție, folosind ca prim-plan peretele de bîrne și jocul de umbre și lumini de pe acestea.

Spre Toplița.
Un mic stog de fîn poate constitui un prim-plan care să delimiteze peisajul, să concentreze privirile.





Din cetatea Devei.

Imaginea oferită, de pe dealul cetății, cîștigă mult prin încadrarea și folosirea ca prim-plan a zidurilor cetății. Punerea la punct pe infinit face ca prim-planul să fie în neclaritate.

Scrutînd zările.

Spațiile întinse nu constituie fotografii impresionante, dacă sînt lipsite de un prim-plan. Folosirea unei persoane, care să privească în depărtare, conduce privirile spre zările imaginii.

Şi aceasta, deşi se ştie foarte bine că, în realitate, liniile paralele ale unei şosele sau ale unei căi ferate nu pot rămînea decît paralele. Totuşi, nu aceeaşi obişnuinţă, aceeaşi îngăduinţă vizuală este acordată liniilor verticale şi, ori de cîte ori asemenea linii sînt înclinate, ele trebuie îndreptate, deoarece altfel sînt supărătoare.

În al doilea rînd, se deosebeşte *perspectiva aparentă* a unghiului fotografic sau perspectiva *fiziologică*. Ea constă în modificarea perspectivei — a mărimii spaţiului din fotografie — prin folosirea unor obiective cu distanţe focale diferite (la aparatele cu mai multe obiective).

Prin folosirea cu abilitate a perspectivei geometrice adevărate (prin alegerea punctului de staţie) sau a perspectivei aparente (prin alegerea distanţei focale cuvenite şi modificarea punctului de staţie) se poate realiza atît redarea spaţiului în fotografie cît şi varierea mărimii anumitor elemente din tablou, după cerinţele compoziţionale.

Perspectiva *aeriană* — în realitate o problemă de efect — sugerează, de asemenea, ideea de spaţiu, şi prezintă o mare importanţă în compoziţia fotografică, prin frumoasele efecte pe care le poate crea.

Datorită infinităţii de particule, formate din picături de apă, de praf etc. care provoacă devierea razelor de lumină, se modifică şi felul de prezentare a peisajului depărtat, contrastele de lumină şi umbră sînt mai reduse şi totul este învăluit ca de o ceaţă estompată.

Punerea accentului de claritate într-o anumită zonă a tabloului constituie, de asemenea, un mijloc de a reda spaţiul în fotografie.

Astfel cum ochiul omenesc, atunci cînd se concentrează asupra unui subiect oarecare, nu vede mediul care îl înconjură decît sub o formă neclară, tot aşa şi în fotografie — punînd accentul de claritate (prin punere la punct şi o eventuală diafragmare) pe subiect şi lăsînd fondul neclar, i se subliniază importanţa şi se obţine, astfel, impresia de spaţiu în tablou.

Punerea accentului de claritate pe fond se face mult mai rar, şi anume în cazul unui peisaj nu prea depărtat şi care are un prim-plan redus şi necaracteristic.

2. PLANURILE UNEI IMAGINI

În adîncime, orice imagine cuprinde un *prim-plan*, un *plan de mijloc* și un *plan de fond* (fondul imaginii).

Aceste denumiri sînt în legătură cu însăși depărtarea planurilor față de ochi, prim-planul fiind cel mai apropiat, iar fondul, cel mai depărtat.

Depărtarea și mărimea — ca elemente ale redării spațiului — se pot face vizibile (simțite) într-un tablou numai prin comparație cu prim-planul, care n-ar trebui să lipsească din nici o imagine.

În adevăr, peisajele deschise, de exemplu, vîrfuri de munți depărtați sau spații marine întinse nu vor constitui niciodată fotografii impresionante, dacă vor fi lipsite de un prim-plan. Și aceasta pentru că noțiunea de *mărime* este o noțiune relativă și din tablou lipsește *scara*, adică elementul de comparație pentru mărime. Din această cauză, nu se știe dacă malul mării are înălțimea de 20 m sau de numai 2 m, iar valurile sînt mici sau mari, fiindcă toate aceste ipoteze ar fi posibile numai variind, în înălțime sau în depărtare, poziția celui care fotografiază față de mare.

Din succesiunea valurilor care vin spre țărm rezultă impresia unei adîncimi spațiale, însă fără să i se poată aprecia și mărimea.

Dacă însă, în același tablou, se fotografiază și o persoană, se constată că imediat se va crea o altă impresie. Dintr-o dată marea devine vastă și depărtată, cerul, înalt, și cel care privește are senzația spațiului și a infinitului. Și toate acestea numai datorită prezenței unui om în cadrul imaginii.

Un om, în acest tablou, este un element de măsură cunoscut și, în raport cu el, privitorul măsoară întinderea mării și înălțimea cerului, fiindcă numai în comparație cu dimensiunile omului cerul i se pare mai înalt și marea mai întinsă. Și aceasta, cu atît mai mult, cu cît imaginea omului din tablou este mai mică.

Același serviciu — de punct de reper sau de element de comparație, pentru redarea mărimii — îl pot face în peisaj și alte subiecte a căror mărime este, în general, cunoscută.

Astfel, prim-planul poate fi constituit de un grup de pomi, de un gard, de o casă, de un pîrău și o punte etc. Prim-planul cel mai frecvent pentru un peisaj este, desigur, un pom — dacă se poate cu o formă cît mai caracteristică — care, dis-

pus în dreapta sau în stînga tabloului, o dată cu rolul de element de comparație pentru distanță, formează și un cadru natural, prin care să se poată vedea peisajul depărtat.

În anumite cazuri, prim-planul poate fi folosit și parțial, introducînd în tablou numai o parte din el (de exemplu o parte dintr-o stîncă, colțul unei case, ușa unei case de adăpost prin care se vede peisajul etc.).

De multe ori, un prim-plan folosit parțial poate fi chiar mai sugestiv decît dacă ar fi fost folosit în întregime.

Prim-planul mai poate fi constituit și din ființe vii: oameni, turme de vite care pasc etc.

Cînd prim-planul este constituit din oameni, pe lîngă impresia de spațiu mai are și alte efecte:

— dă viață tabloului, mărind interesul privitorului;

— din comparația omului cu peisajul reiese ușor raportul de mărimi;

— accentuează direcția privirilor asupra motivului principal (un alpinist, privind în zare, atrage și privirea noastră în această direcție);

— o figură omenească poate transforma un peisaj monoton într-unul demn de fotografiat.

La întrebuințarea unui prim-plan „viu“ trebuie să se lucreze însă cu multă grijă deoarece, după cum peisajul poate fi îmbunătățit, atunci cînd este în acord cu tabloul, tot așa el poate fi compromis printr-o greșită alegere sau folosire a unei figuri omenești în compunerea lui.

Prim-planului îi mai revine și rolul de a încadra subiectul imaginii, care se găsește, de obicei, în planul de mijloc, fondul servind numai ca decor al acestuia.

Astfel se înțelege că ar fi o mare greșeală să se caute să se redea clar în fotografie toate planurile. Și aceasta, pentru că nici ochii noștri nu văd astfel, iar plastica imaginii ar fi cu totul compromisă.

Se știe că, ori de cîte ori ne concentrăm privirile asupra unui obiect mai apropiat (cum este cazul prim-planului), nu mai vedem clar celelalte obiecte din celelalte planuri.

În felul acesta, rezultă că *claritatea maximă* este necesară pentru planul în care se găsește subiectul, celelalte planuri urmînd să aibă un grad de claritate descrescîndă, suficient pentru a nu fi supărătoare pentru ochi și să nu dăuneze imaginii.

Fondul imaginii poate fi constituit de dealuri, munți, cîmpie, păduri, de apa unui lac, a unui rîu sau a mării etc.

În general, fotograful, preocupat de motivul principal — de subiectul imaginii — are tendința de a neglija fondul, care prezintă, totuși, o deosebită importanță. De altfel, multe fotografii nu sînt reușite, în general, din cauza neglijării fondului.

Aceeași simplitate, care trebuie să caracterizeze un bun tablou fotografic, trebuie căutată și în ceea ce privește fondul.

Se vor evita elementele care ar putea aduce neliniște în tablou și se vor căuta fonduri cît mai simple și cu linii care se îmbină cît mai armonios. Se va căuta apoi ca, printr-o diafragmare corespunzătoare, să se estompeze fondul ales, pentru ca astfel să se accentueze impresia de spațiu în tablou (în contrast cu prim-planul pe care se va pune la punct).

O condiție esențială a fondului este ca nuanța pe care o va căpăta în tablou să fie în contrast cît mai puternic cu subiectul principal. Dacă acesta are nuanțe mai închise, fondul va fi deschis, și invers. Chiar dacă, în natură, acest contrast între fond și subiect nu există în suficientă măsură, un fotograf experimentat — printr-o judicioasă folosire a filtrelor — va întuneca, de exemplu, albastrul senin al cerului, care constituie fondul unui peisaj de primăvară cu pomi înfloriți. Tot astfel, el va închide cerul de iarnă, pe care se proiectează pomi încărcați de chiciură și strălucind în soare.

Se va evita, de asemenea, ca linia fondului să fie înclinată — adică să se găsească pe una dintre diagonalele peisajului — deoarece, în acest caz, se strică echilibrul și se creează impresia că linia fondului are tendința să cadă în partea în care linia fondului coboară.

Cel mai recomandat și mai sugestiv fond pentru peisaj îl constituie însă *norii*.

X. REDAREA NORILOR

Un cer cu nori frumoși a fost întotdeauna dorința oricărui fotograf care încearcă să fixeze, într-un tablou, unul dintre cele mai frumoase aspecte ale naturii. Această dorință este pe deplin justificată, deoarece nimic nu poate fi mai plictisitor și mai dezolant, într-un peisaj, decît un cer lipsit de nori, redat sub forma unei monotone suprafețe albe.

Redarea corectă a norilor, într-un tablou fotografic, depinde de următorii factori:

factorul artistic sau iconogenic, care conduce, pe cel care fotografiază, în „manevrarea" norilor în tablou, pentru a obține o compoziție cît mai armonioasă și să realizeze acordul caracteristicilor norilor cu subiectul ales;

factorul tehnic, care pune la îndemîna fotografului mijloacele prin care poate reda în tablou orice fel de nori.

1. FACTORUL ARTISTIC SAU ICONOGENIC

Înainte de a trece la analiza diferitelor forme de nori și de moduri de iluminare, trebuie amintite cîteva dintre efectele lor în tabloul fotografic:

— Norii pot da sau pot întregi expresia caracteristică a unui tablou, precizînd, de exemplu, anotimpul sau ora din zi în care a fost executat. În special pentru motivele de vară, norii sînt un auxiliar prețios pentru redarea atmosferei în tablou.

— Prin formele lor, care se micșorează și se estompează în raport cu depărtarea, norii accentuează impresia de spațiu în tablou.

— Norii fiind un element în continuă mișcare și transformare, prezența lor în tablou trezește — prin asociații de idei — impresia de mișcare și, deci, însuflețesc tabloul.

— Cînd sînt în contralumină, norii pot fi un mijloc de redare a luminii în tablou.

— Manevrați cu pricepere, norii pot constitui, prin nuanțele lor (părțile puternic luminate, cu cele umbrite sau cu petele de cer redate în cenușiu închis prin filtru), o replică compozițională a jocului de lumini și umbre de pe pămînt.

a. Caracteristicile iconogenice ale norilor

Efectul compozițional al norilor într-un tablou depinde de *forma* și de *modul lor de iluminare*.

Forma norilor. Pentru că formele norilor sînt foarte variate, vor fi amintite numai caracteristicile principale și mai des observate, rămînînd ca fiecare fotograf să găsească valoarea iconogenică a celorlalte forme de nori, rezultate fie din combinarea lor, fie ca variante datorite capriciilor vîntului.

N o r i c u m u l u s se numesc grămezile de nori (în general în formă de căciulă), de culoare albă, sau, uneori,

cenușie, care se formează aproximativ în jurul amiezii, în zilele călduroase de vară, din concentrarea vaporilor de apă ridicați de curenții de aer cald și care, mișcați încet de vînt pe cer, dispar spre seară. Norii cumulus sînt specifici verii și, pentru că nu aduc decît foarte rar schimbarea timpului, se mai numesc și *nori de vreme bună*. Acești nori, prin strălucirea și aspectul lor plastic al grămezilor, proiectate la intervale pe un cer de un albastru intens, sînt norii cei mai potriviți pentru peisajul de vară, precum și pentru diferitele scene ale muncii la țară.

Norii stratus se prezintă sub formă de benzi înguste, paralele cu orizontul, ca rezultat, în general, al vîntului de seară; sînt nori cari dau, în primul rînd, senzația de liniște care caracterizează melancolia crepusculului. Cînd apar în timpul zilei și brăzdează un cer albastru, pot fi de efect în tablou, însă trebuie neapărat întreruptă monotonia paralelismului lor, fie printr-un element vertical ales de artist, fie printr-un prim-plan bine dezvoltat, care să îmbine cerul și pămîntul din tablou.

Norii cirrus acoperă cerul ca un voal alb și se pot prezenta sub formă de bucle, pene și, în general, în forme alungite, cînd bate vîntul. Apariția lor pe timp frumos indică, în general, schimbarea vremii. Din punct de vedere fotografic prezintă dezavantajul că, prin aspectul lor dezlînat și zdrențuit, „sfîșie", de obicei, unitatea cerului din tablou.

Norii nimbus sînt nori de ploaie, care plutesc la mică înălțime deasupra pămîntului, sub formă de mari mase cenușii și, pentru că nu lasă descoperit nici un petic de cer și nu sînt luminați de soare, prezența lor într-un tablou nu e recomandată, din cauza impresiei de posomoreală pe care o introduc. Ei pot fi fotografiați, însă, în mod excepțional, pentru a da o impresie gravă, serioasă, unei fotografii executate pe vreme rea. Altă caracteristică fotografică a norilor nimbus este faptul că, fiind compuși numai din nuanțe de cenușiu, pot fi redați chiar cu material ortocromatic, fără filtru.

b. Modul de iluminare

Modul de iluminare influențează, poate chiar în mai mare măsură decît însăși forma lor, efectul iconogenic al norilor în tablou.

L u m i n a d i n f a ț ă (soarele în spatele aparatului) este modul de luminare care redă, cu maximum de efect, strălucirea și plastica norilor. De altfel, la acest fel de iluminare, și albastrul cerului are intensitatea cea mai mare, oferind astfel contrastul necesar evidențierii norilor.

L u m i n a l a t e r a l ă ș i o b l i c ă redă norii, de asemenea, destul de bine, însă părțile dinspre soare ale norilor sînt mai luminate decît cele opuse lui. Din același motiv, chiar și întreaga suprafață a cerului va fi redată degradat în tablou, deoarece partea mai depărtată de soare va fi mai întunecată decît cea mai apropiată.

C o n t r a l u m i n a poate fi folosită în două moduri:

— Norii în contralumină. Cînd soarele luminează norii din spate, însă razele lui cad oblic și în afara tabloului, prin contururile aureolate de lumină și, în unele cazuri, printr-o transparență luminoasă a norilor, se obține o impresie de plastică și de lumină în tablou.

— Soarele exact în spatele norilor. Acesta este cazul contraluminii directe, cînd soarele apare mai mult sau mai puțin acoperit de nori. Diferitele nuanțe introduse de acest fel de iluminare în aspectul norilor dau tabloului cele mai sugestive efecte. Efectul este și mai puternic dacă strălucirea norilor în contralumină este repetată în tablou de strălucirea reflexiilor de lumină ale cerului pe suprafața unei ape în ușoară mișcare.

c. Acordul norilor cu subiectul

Tabloul fotografic fiind bazat pe armonie, toate elementele lui trebuie să contribuie, în raport cu importanța lor, la realizarea acestei impresii.

De aceea, în tablourile care cuprind în compoziția lor și nori, trebuie să se realizeze un *acord* cît mai perfect între forma și dispoziția norilor, de pe cerul tabloului, cu subiectul lui, astfel încît impresia de armonie a ansamblului să nu fie distrusă, ci totdeauna sporită.

Din cauza diverselor situații posibile, nu pot fi stabilite reguli fixe în ceea ce privește acordul norilor cu subiectul tabloului.

În general, norii trecînd printr-o infinită gamă de forme și de consistență, pot ajunge, de la aspectul diafan al unor fire de mătase albă, la impresia unei mase compacte și grele de nori masivi și prevestitori de furtună; de aceea totdeauna

trebuie să intervină preocuparea pentru raportul dintre forma și consistența lor și subiectul tabloului.

După ce acest acord a fost realizat, se va urmări ca, la rîndul lor, între norii care acoperă partea din peisaj — pe care vrem s-o fotografiem — să existe un echilibru relativ, pentru ca să nu apară într-o parte a tabloului o îngrămădire prea mare de nori și într-alta prea puțini sau să nu apară de loc.

În sfîrșit, este necesar ca între nori, sau la marginea lor, cînd au forme compacte, să existe mai totdeauna pete sau mici zone de cer senin, pentru ca aceste porțiuni (redate întunecat, cu ajutorul filtrelor) să servească drept elemente de compoziție pentru albul norilor și să-i reliefeze prin contrast.

Din cele de mai sus rezultă că, în ultimă analiză, la alegerea caracterului norilor care se potrivesc cel mai bine unui tablou trebuie să intervină bunul gust și simțul artistic al celui care fotografiază, adaptat la cerințele iconogenice și la regulile de compoziție ale tabloului respectiv.

d. **Regia norilor**

Deși prezența, forma și mișcarea norilor sînt independente de voința celui care fotografiază, o regie a norilor este totuși posibilă, și anume prin:

— alegerea convenabilă a punctului de stație;
— concursul favorabil al vîntului;
— cît mai multă răbdare.

Alegerea punctului de stație. Perspectiva norilor în tablou poate fi influențată — ca și perspectiva generală a tabloului — de punctul de stație, principalul element care determină perspectiva și, de aceea, de multe ori nu este nevoie decît de o deplasare de cîțiva pași, la dreapta sau la stînga, pentru a modifica dispoziția norilor în tablou sau pentru ca anumiți nori, care ieșeau din cadrul tabloului, să apară pentru a împodobi cerul.

Concursul favorabil al vîntului. În cazul cînd norii, pe care cel care fotografiază îi consideră că s-ar acorda cu subiectul pe care dorește să-l fotografieze, nu sînt în dreptul subiectului ales, nu-i rămîne altceva de făcut decît să aștepte pînă cînd vîntul (avînd rolul de „ajutor de regizor“) îi va aduce, mai repede sau mai încet, în cîmpul tabloului și pînă cînd

îi va putea manevra, prin alegerea celui mai convenabil punct de stație.

De altfel, chiar și în timp ce norii sînt în cadrul tabloului, vîntul poate modifica dispoziția lor — aproape pe nesimțite — astfel încît executarea unei serii de fotografii va reda întreaga metamorfoză a norilor.

Cît mai multă răbdare. Pentru a executa o fotografie bună e nevoie de talentul și de priceperea de a prinde clipa cea mai favorabilă, — uneori cu cea mai repede hotărîre, alteori cu multă răbdare. A fotografia bine, în multe cazuri, înseamnă a ști să aștepți.

2. FACTORUL TEHNIC

În mod practic, pentru redarea contrastului și a strălucirii norilor se utilizează materialul negativ *pancromatic* și filtrul *galben-verde deschis*, care reclamă numai dublarea timpului de expunere.

XI. PEISAJUL ȘI COMPOZIȚIA

Ca orice operă de artă — care este rezultatul unei tehnici oarecare, însuflețită de talentul autorului — și fotografia artistică este rezultatul a doi factori: *tehnic* și *artistic*.

Datorită marilor progrese realizate în domeniul aparaturii și al materialelor fotografice, tehnica executării unei bune fotografii este astăzi relativ mai ușor de dobîndit.

În schimb, noțiunile care intră în compoziția artistică a unei fotografii sînt puțin mai greu de însușit. Aceasta, poate, și pentru faptul că „frumosul" are nenumărate mijloace de expresie, care nu pot fi încadrate în reguli fixe și, în felul acesta, să fie generalizate. Afară de cîteva „principii", în materie de compoziție, caracterul artistic al unei fotografii este în funcție de preferințele care rezultă din sensibilitatea autorului, de personalitatea sa.

De altfel, această expresie a personalității artistului se manifestă în tot timpul creării și realizării unei fotografii, deoarece — începînd cu alegerea subiectului și cu încadrarea lui, cu studiul posibilităților de a-i traduce caracteristicile de lumini și de culoare, în gama redusă a cenușiului, și terminînd cu compunerea tabloului, astfel încît să se sublinieze

cît mai expresiv frumusețea subiectului — toate aceste operații depind de talentul celui care fotografiază.

În cele ce urmează vor fi scoase în evidență anumite principii care stau la baza compoziției fotografice. Acestea nu constituie, însă, o schemă obligatorie pentru toate cazurile. Ori de cîte ori cel care fotografiază, prin personalitatea și ingeniozitatea sa, le va nesocoti, realizînd totuși o fotografie foarte sugestivă, această abatere va trebui considerată ca o excepție care confirmă regula.

1. COMPOZIȚIA

În fotografia artistică, privitorul nu poate fi impresionat decît prin elemente *vizuale*, cu ajutorul cărora trebuie redate *dinamica* și *conținutul sufletesc* al imaginii.

Elementele vizuale, într-un tablou fotografic, sînt: *formatul*, ca rezultat al decupajului; *conducerea liniilor*, *repartiția maselor*, *a luminilor și a umbrelor*; *ritmul și contrastul*, — toate laolaltă constituind *compoziția*.

Prin folosirea cu pricepere a acestor elemente poate fi exprimat și conținutul ideologic al tabloului, deoarece compoziția — oglindind personalitatea artistului — va putea sugera: liniște și echilibru, imobilitate și agitație, tristețe sau veselie, ordine sau haos.

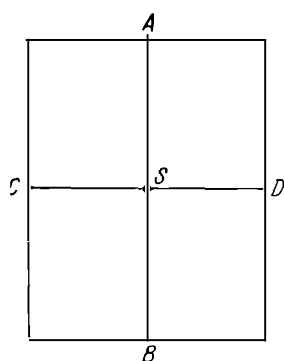
A compune deci un tablou fotografic înseamnă, afară de alegerea unui decupaj cît mai sugestiv al subiectului tratat, și o operație personală de stilizare și de însuflețire a acestuia.

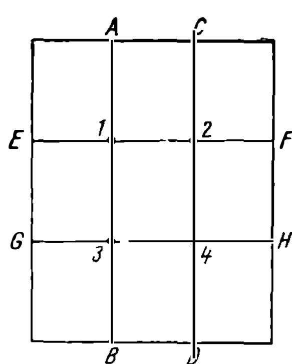
În funcție de posibilitățile de interpretare a subiectului, compoziția fotografică poate fi: *compoziție activă* și *compoziție pasivă*.

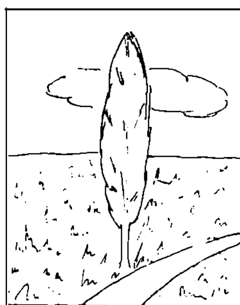
Compoziția *activă* cuprinde subiectele ale căror diferite părți componente pot fi modificate după voința celui care fotografiază (de exemplul portretul, natura statică etc.)

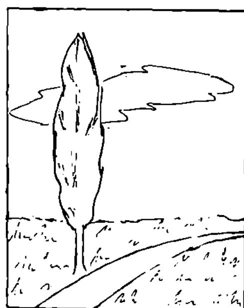
Compoziția *pasivă* cuprinde peisajul și fotografiile de arhitectură. În acest caz s-ar părea, la prima vedere, că rolul fotografului se reduce doar la alegerea punctului de stație și a unei iluminări cît mai favorabile.

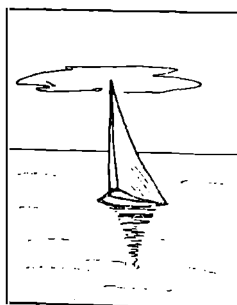
Un bun fotograf își va putea da seamă însă că, și în astfel de cazuri, compoziția are o importanță deosebită. În adevăr, orice subiect are aspecte nenumărate și nu trebuie decît să se schimbe puțin unghiul de fotografiere al aparatului, așezîndu-l mai sus sau mai jos, pentru a schimba dispoziția ansamblului oferit de subiect.

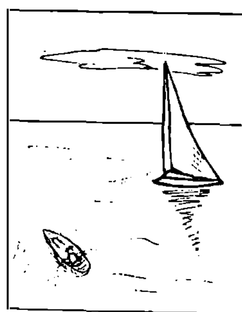

A
C
S
D
B


A
C
E
1
2
F
G
3
4
H
B
D









Întorcînd aparatul într-o parte, un arbore — care ne jena — va dispărea; depărtîndu-ne puțin, o persoană — care pînă atunci era în prim-plan—devine un accesoriu în tablou.

La fel, numai printr-o înclinare a aparatului, o linie — care tăia tabloul de jos în sus — poate deveni un element diagonal prețios.

De asemenea, prin folosirea obiectivelor cu distanțe focale diferite, se poate modifica însăși perspectiva, nuanțînd — după voință — fie impresia de *depărtare* a subiectului, fie aceea de prim-plan.

Tot așa, prin utilizarea obiectivelor cu efect de aureolare, se poate influența însuși caracterul general al subiectului, dîndu-i un accent mai plastic.

2. SUBIECTUL PRINCIPAL

După cum o propozițiune sau o frază are un subiect, tot așa și o imagine fotografică trebuie să aibă unul și *numai unul singur*, — subiect care trebuie să fie expresia clară, simplă și concretă a unei idei.

Subiectul fotografic conține un *element principal* și unul sau mai multe *elemente secundare*, al căror rol este de a ajuta la punerea în valoare a elementului principal, de a-i completa și înlesni înțelegerea.

Subiectul principal trebuie să fie *cît mai simplu* și, prin aceasta, cît mai atractiv. Aici își găsește aplicație afirmația că *partea e mai sugestivă decît întregul.*

În adevăr, unu sau doi arbori, bine plasați într-un tablou fotografic, sînt mai sugestivi decît o pădure întreagă.

3. COMPUNEREA GRAFICĂ A IMAGINII

După ce subiectul a fost ales, stabilit și organizat, el trebuie așezat în cadrul imaginii astfel, încît condițiile pe care trebuie să le îndeplinească să nu sufere nici o scădere.

I. Împărțind cadrul imaginii, prin cele două axe de simetrie — orizontală și verticală —, duse din mijlocul laturilor din figura de la pag. 30, se va determina și centrul de greutate și de simetrie *S*.

Din punctul de vedere al compunerii estetice a imaginii, cele două axe de simetrie constituie liniile „slabe" (de efect minim), iar centrul S constituie punctul „slab" al imaginii.

Astfel fiind, se recomandă să nu se plaseze subiectul principal în centrul imaginii, unde ar avea o poziție defavorabilă din punctul de vedere al simetriei.

De asemenea, este contraindicată plasarea orizontului pe linia mediană, care taie imaginea în două părți egale și conduce la o simetrie monotonă și plictisitoare.

Numai în mod cu totul excepțional se folosește dispoziția simetrică, și anume atunci cînd trebuie să se dea impresia de solemnitate, sau într-un scop decorativ, cînd subiectul permite fotografului convergența tuturor liniilor într-un punct central.

II. Împărțind fiecare latură a cadrului imaginii într-un număr impar de părți egale, fiecare dreaptă de diviziune are proprietatea de a fi inegal depărtată de laturile cadrului; de asemenea și punctele de întretăiere ale acestor drepte prezintă această caracteristică (în figură, schema din dreapta).

Din punctul de vedere al compunerii estetice a imaginii, dreptele AB, CD, EF și GH constituie liniile „forte“ (de efect maxim), iar punctele 1, 2, 3 și 4, punctele „forte“ ale imaginii.

În consecință se recomandă să se plaseze subiectul principal pe una dintre liniile forte sau într-unul dintre punctele de efect maxim al imaginii (punctele forte).

De asemenea, așezarea liniei orizontului pe una dintre cele două orizontale *EF* și *GH* va permite valorificarea unui peisaj cu un prim-plan bogat sau cu un cer cu nori frumoși.

4. ELEMENTELE GRAFICE ALE IMAGINII. DINAMICA INTERIOARĂ

În ultimă analiză, o fotografie trebuie considerată și prin *dinamica interioară* pe care o reprezintă efectul liniilor și al suprafețelor care o compun.

a. **Efectul liniilor.** Liniile diferă după forma și direcția lor în cadrul imaginii.

După *formă*, se deosebesc: linii drepte, curbe, frînte și linii ondulate.

După *direcția lor*, se deosebesc: linii orizontale, verticale și oblice.

Liniile *drepte* dau impresia de continuitate, de susținere, de rigiditate, dar și de monotonie. O imagine alcătuită nu-

mai din linii drepte obosește ochiul, cînd nu intervin și alte elemente, care să întrerupă monotonia.

Liniile *curbe* dau imaginii grație, mlădiere. Cele curbate în jos dau un caracter vesel, sugerează o mișcare rapidă (de exemplu suprafața unui lac pe vreme de ploaie). Cele curbate în sus au un caracter trist. Cele curbate la stînga sau la dreapta dau impresia de instabilitate, de agitație, cu tendința de revenire la orizontal, la repaus, sugerînd ideea de mișcare (de exemplu un corp care se rostogolește, curba unui val etc.).

Liniile *frînte*, verticale și orizontale (de exemplu fulgerul sau vîrfurile unui lanț de munți), dau impresia de energie, de rapiditate, de neregulat; și aceasta cu atît mai mult, cu cît unghiurile sînt mai ascuțite.

Liniile *ondulate*, sinuoase, dau impresia de mișcare ritmică și continuă, ca aceea a valurilor.

Liniile *orizontale* dau ideea de calm, de stabil, de infinit (ca orizontul mării). De aceea, în peisaj mai ales, ele constituie baza subiectului principal. Predominanța liniilor orizontale în subiect impune utilizarea cadrului pe lat. Abuzul de linii orizontale conduce însă la monotonie, la tristețe; de aceea, astfel de linii trebuie întrerupte de cîte o verticală, fără a compromite însă impresia de liniște.

Liniile *verticale*, din contră, dau impresia de forță, de sănătate, de avînt (de exemplu trunchiurile brazilor care se îndreaptă spre cer); predominanța lor impune cadrul vertical.

Liniile *oblice*, în opoziție cu liniile verticale și, mai ales, cu cele orizontale, complet statice, însuflețesc imaginea, constituind un important element dinamic. *Efectul dinamic este maxim pe diagonală.*

În cadrul imaginii se deosebesc două diagonale: *diagonala forte* și *diagonala slabă.* Iată de unde provine această diferențiere: la popoarele care citesc și scriu de la stînga la dreapta, sensul normal al privirii pe diagonală este stînga jos — dreapta sus, din care cauză acest sens atrage mai repede privirea, iar dispunerea subiectului după această diagonală dă imaginii reproduse maximul de efect.

Utilizarea formatului vertical accentuează efectul diagonalei forte, mai mult decît utilizarea formatului lat.

b. **Efectul suprafețelor.** Suprafețele influențează și ele caracterul imaginii.

Suprafețele *mari*, aproape neîntrerupte, dau impresia de repaus, de nesfîrșit, de cîmpie sau de mare; de aceea ele trebuie întrerupte sau însuflețite.

Suprafețele *mici*, și mai ales cele cu tonuri diferite, dimpotrivă, însuflețesc foarte mult imaginea, sugerînd varietatea, mișcarea. Exemplu: o alee cu pete de lumină strecurate prin frunziș.

Suprafețele *luminate* dau un efect cald, prietenos, vesel.

Suprafețele *întunecate*, dimpotrivă, posomorăsc imaginea ca un cer plumburiu de toamnă.

Răspîndirea suprafețelor pe întinderea imaginii trebuie făcută în așa fel, încît să nu existe suprafețe neutilizate.

XII. PEISAJUL ȘI TEHNICA FOTOGRAFICĂ

Din punct de vedere tehnic, o fotografie este considerată reușită, atunci cînd este *clară*, în părțile importante ale subiectului, cînd este făcută cu un *timp de expunere corect*, are *o gamă cît mai bogată de tonuri* și nu prezintă *defecte* sau *deformații* care să impresioneze neplăcut ochiul.

Pentru realizarea unei fotografii reușite sînt indispensabile anumite cunoștințe de ordin tehnic, dintre care cele principale sînt următoarele:

— cunoașterea aparatului cu care se lucrează și a tuturor posibilităților sale;

— cunoașterea caracteristicilor și a proprietăților obiectivului (respectiv ale obiectivelor);

— cunoașterea efectelor luminii și a diferitelor culori asupra diverselor emulsii negative;

— întrebuințarea filtrelor;

— calcularea timpului de expunere.

Toate acestea, bineînțeles, în afara prelucrării negativelor și pozitivelor, care reprezintă probleme separate, speciale.

1. APARATUL FOTOGRAFIC

Trebuie subliniat de la început că nu „calitatea“ aparatului este aceea care poate să asigure obținerea unor fotografii de calitate superioară.

Cu toate acestea, sînt încă destul de mulți cei care cred că, pentru reușita unei fotografii, aparatul este factorul cel mai important. Cei care, în fața unei fotografii bune, întreabă „cu ce aparat a fost executată?“ dovedesc, fără să-și dea seama, desigur, că sînt puțin cunoscători în arta fotografică.

Fără să se poată pretinde, totuși, că aparatul fotografic nu are chiar nici un rol în reușita unei fotografii, se poate afirma însă că — în mîinile unui fotograf neexperimentat — pînă și cel mai bun și mai scump aparat nu va putea duce la rezultate satisfăcătoare.

În schimb, cu aparate modeste, cu unele dintre cele mai ieftine, s-au putut realiza lucrări de artă dintre cele mai reușite.

Astfel fiind, un lucru este desigur indispensabil: *cunoașterea aparatului cu care se lucrează și a tuturor posibilităților lui.*

S-a mers atît de departe cu descrierea anumitor aparate mai răspîndite, încît au apărut volume întregi consacrate cîte unui singur tip de aparat fotografic. Și aceasta, tocmai în vederea cunoașterii tuturor posibilităților pe care le oferă anumite aparate.

Din mulțimea aparatelor fotografice, care există astăzi, este desigur cu neputință să se poată stabili care ar putea fi cel mai corespunzător, din toate punctele de vedere, pentru fotografierea peisajelor. În adevăr, ceea ce pentru unul constituie o calitate, pentru altul poate să apară ca un neajuns.

Astfel, în funcție de *formatul* aparatului fotografic, se pot deosebi două aspecte: al *mărimii* și al *formatului* imaginii.

Din punctul de vedere al *mărimii*, aparatele fotografice pot avea următoarele dimensiuni: dimensiune *mică* (pînă la 3 × 4 cm), dimensiune *mijlocie* (pînă la 6 × 9 cm) și dimensiune *mare* (peste 9 × 12 cm).

Datorită calității materialelor sensibile de astăzi, dimensiunea mică nu împiedică obținerea unor măriri bune, mai ales dacă prelucrările ulterioare se execută potrivit scopului.

Totuși, fără a constitui o condiție specială, dimensiunile mai mari sînt mai indicate — îndeosebi la aparatele mai ieftine — dacă se ține seamă de calitățile (de corecțiile optice) ale obiectivelor.

Cît privește formatul imaginii, aparatele fotografice pot avea format *pătrat* și format *dreptunghiular*.

De fapt, se știe că imaginea dată de orice obiectiv are formă circulară, iar în cercul respectiv se înscrie formatul pătrat sau dreptunghiular al imaginii aparatului.

Din punct de vedere procentual, din suprafața circulară a imaginii se utilizează: 64% la formatul pătrat și 59—61% la formatele dreptunghiulare.

Totuși, acest avantaj este numai aparent, întrucît unghiul de folosire a imaginii este mai mare la formatele dreptunghiulare, ceea ce face ca, la aparatele cu format pătrat, să se folosească chiar obiective speciale (ușor superangulare). Rămîne, totuși, avantajul imaginii pătrate în ceea ce privește încadrarea subiectului la fotografiere.

2. OBIECTIVUL

Obiectivul prezintă o serie de caracteristici care, analizate în lumina scopului urmărit, pot indica obiectivul cel mai potrivit pentru fotografierea peisajelor. Astfel:

Distanța focală a obiectivului, pentru a da o imagine cu efect spațial asemănător cu acela al vederii noastre, trebuie să fie astfel, încît unghiul de cîmp — constituit de razele marginale — să fie cuprins între 40 și 55°. Acesta este un obiectiv *normal*.

Atunci cînd nu există posibilitatea schimbării punctului de stație și unele subiecte nu pot fi fotografiate convenabil cu obiectivul normal, aparatele cu mai multe obiective permit schimbarea acestora.

În cazul unei distanțe focale mai mici decît mărimea diagonalei formatului se folosește obiectivul *superangular*, care redă imaginile la o scară mai mică și cu un efect spațial mărit. Avantajul principal al unui astfel de obiectiv îl constituie faptul că permite fotografieri de la distanțe mici, de la care, cu un obiectiv normal, nu ar putea fi încadrat subiectul în totalitatea lui.

Atunci cînd distanța focală este mai mare decît diagonala formatului, se folosește *teleobiectivul*, care redă imaginile la o scară mai mare și apropie subiectele depărtate.

Cu toate avantajele pe care le prezintă, nu trebuie să se abuzeze în folosirea obiectivelor superangulare sau a teleobiectivelor, deoarece se produc unele modificări de perspectivă — mai mult sau mai puțin supărătoare —, astfel încît la folosirea lor trebuie respectate anumite indicații.

Recent s-au construit obiective fotografice la care — prin simpla rotire a unui inel (asemănător cu cel de diafragmare) — se poate modifica distanța focală a obiectivului și, deci, unghiul de cîmp. În felul acesta, cu un singur obiectiv, de construcție specială pentru formatul mic, se acoperă în mod continuu distanțe focale de la 8 pînă la 85 mm.

Luminozitatea obiectivului este un factor de mai mică importanță pentru fotografierea peisajelor. În adevăr, față de condițiile de iluminare din natură, de sensibilitatea materialelor negative actuale și de faptul că subiectele nu sînt în mișcare, obiectivele nu trebuie să aibă o luminozitate mai mare decît 1 : 3,5.

3. MATERIALUL SENSIBIL NEGATIV

Fără îndoială că, dacă obiectivul trebuie să redea o imagine cu maximum de claritate, și materialul negativ trebuie să înregistreze imaginea cu maximum de fidelitate.

Sensibilitatea cromatică are o mare influență asupra transpunerii culorilor din natură în scara cenușie a fotografiei. Cum într-un peisaj se întîlnește întreaga gamă de culori, este de la sine înțeles că va trebui să se fotografieze pe un material sensibil negativ *ortopancromatic*, care este considerat drept cel mai indicat pentru majoritatea situațiilor în care se poate prezenta un peisaj (iarnă, vară, munte etc.).

Materialul ortopancromatic posedă un echilibru satisfăcător între sensibilitățile pentru culoarea roșie și cea verde, astfel încît prin folosirea filtrelor se va urmări numai obținerea unor efecte speciale, iar nu în scop de corecție.

Totuși, în anumite situații de fotografiere, cînd în lumina de zi predomină razele roșii (la răsăritul și la apusul soarelui), este indicat să se folosească material *pancromatic*, care prezintă o sensibilitate mai mare la razele roșii. Prin utilizarea filtrelor de corecție, materialul pancromatic poate fi folosit chiar în cazul cînd se fotografiază la lumina de amiază.

De asemenea, pentru peisajele cu multe nuanțe de verde și din care lipsesc alte culori (în afară de albastru) se poate folosi material *ortocromatic*.

4. FILTRE, ECRANE, LENTILE

Deoarece acești termeni au diferite accepțiuni, se precizează că termenul „filtru" va fi folosit pentru acele filtre care realizează în adevăr o filtrare a razelor luminoase (filtrul utraviolet și filtrele colorate); termenul „ecran" va fi folosit pentru ecranele care difuzează lumina (ecranele de aureolare), iar „lentile" se vor numi acelea care, adăugate la lentilele obiectivului, schimbă distanța focală și permit fotografierea subiectelor de aproape sau din depărtare (lentile adiționale).

a. Filtrul ultraviolet și filtrele colorate

La fotografierea peisajelor, rolul filtrelor este de a elimina unele radiații dăunătoare formării imaginii (razele ultraviolete), de a îmbunătăți redarea în gama de cenușiu a anumitor culori, sau de a realiza unele efecte speciale.

1. *Filtrul ultraviolet.* La fotografierea peisajelor de munte — la înălțimi mai mari decît 1 500—2 000 m —, ca și a celor de pe malul mării, se impune folosirea filtrului ultraviolet, care oprește razele ultraviolete. Dacă nu se folosește un astfel de filtru, imaginile obținute sînt neclare, deoarece emulsia fotografică este foarte sensibilă la razele ultraviolete (care sînt invizibile pentru ochiul omenesc). Utilizarea filtrului ultraviolet necesită uneori o ușoară prelungire a timpului de expunere (factorul de prelungire 1,5).

2. *Filtrele colorate* au rolul de a îmbunătăți redarea contrastelor culorilor în gama de cenușiu.

F i l t r u l g a l b e n este folosit pentru a opri razele albastre, care sînt foarte actinice, astfel încît redarea cerului în pozitiv să nu apară albă, creînd în felul acesta o imagine necorespunzătoare.

În general, cu cît filtrul galben este mai intens colorat, cu atît timpul de expunere trebuie să fie mai lung și efectul mai puternic, ajungînd în cele din urmă ca cerul să apară în pozitiv cu tonalități foarte închise, iar norii să pară ca de furtună.

Filtrul galben este folosit atît vara cît și iarna, deoarece redă zăpada mai plastic.

Se recomandă să nu se utilizeze un asemenea filtru, atunci cînd în atmosferă sînt raze ultraviolete, deoarece

sub acțiunea acestor raze substanțele colorante ale filtrului devin fluorescente și duc la obținerea unor imagini lipsite de claritate. Factorul de prelungire, la acest filtru, variază între 2 și 4.

Filtrul portocaliu se folosește pentru tonarea mai puternică a cerului și pentru fotografierea depărtărilor cu ceață, anihilînd astfel perspectiva aeriană. Este un filtru „de efect“ și factorul de prelungire este cuprins între 3 și 7.

Nu este indicat să fie folosit la material negativ ortocromatic și nici pentru peisajele de iarnă care, în general, prezintă un contrast mai mare, pe care filtrul portocaliu l-ar accentua.

Filtrul roșu este un filtru de efect și de contrast, care absoarbe violetul, albastrul și verdele. În felul acesta, cerul și vegetația apar în negru; galbenul, portocaliul și roșul apar în cenușiu deschis. Peisajele cu mult cer capătă un aspect oarecum dramatic, norii fiind redați excesiv de albi în contrast cu culoarea neagră prin care e redat cerul senin.

În general, filtrul roșu are o utilizare limitată, pentru fotografierea depărtărilor cu ceață, datorită și factorului mare de prelungire a expunerii (6—10 ori). Se folosește numai cu material sensibil pancromatic, putînd să dea efecte de „clar de lună“ ziua, în plin soare.

Filtrul infraroșu oprește toate razele vizibile și lasă să treacă numai razele infraroșii. Se folosește numai cu material negativ special pentru raze infraroșii, iar punerea la punct a imaginii necesită precauții speciale (la unele aparate este indicat, pe scara metrică, „infinitul pentru infraroșu“). Are o utilizare restrînsă și dă efecte nenaturale.

Filtrul verde este indicat să fie folosit atunci cînd peisajul prezintă o gamă variată de tonuri de verde care, în felul acesta, se evidențiază mai bine. Cerul albastru apare cu tonuri de cenușiu mai închis (ca la filtrul roșu), în timp ce galbenul este redat în cenușiu deschis.

Cînd intensitatea culorii filtrului este mare, peisajele de vară, cu mult verde, apar ca ninse.

Are o utilizare limitată, avînd și un factor mare de prelungire a expunerii (peste 3—4 ori).

Filtrul galben-verde este, de fapt, cel mai indicat pentru peisaj, deoarece prezintă atît caracteristicile filtrului galben, cît și ale celui verde, însă în măsură mai mică.

a

b

← *Peisaj.*

Se reprezintă un același peisaj, fotografiat fără filtru (*a*) și cu filtru infraroșu (*b*), ceea ce oferă o mare claritate a depărtărilor, schimbînd însă aspectul natural al imaginii (cerul apare negru, iar norii și vegetația apar albe).

La marginea pădurii.

Se prezintă efectul de difuziune a contururilor imaginii prin folosirea ecranului de aureolare.



Cu acest filtru, cerul senin este redat în cenuşiu, cu nori albi bine reliefaţi, iar vegetaţia — în special cea de culoare verde închisă, a pădurilor de brazi — este redată în tonuri diferenţiate de cenuşiu.

Filtrul galben-verde are o utilizare generală, redînd cel mai bine întreaga gamă vizuală a ochiului şi cu contraste mai atenuate decît cele obţinute cu filtrul galben.

Factorul de prelungire a expunerii nu este prea mare, el variind între 2 şi 3 ori.

b. Ecranul de aureolare

Ecranul de aureolare (de exemplu ecranul „Duto") are o utilizare limitată, fiind folosit numai pentru anumite peisaje şi în condiţii speciale de lumină.

El serveşte la obţinerea unui efect pictural, linia de separaţie între diferitele intensităţi luminoase ale imaginii nefiind netă, ci suprapunînd peste părţile albe ale fotografiei un strat de raze difuze (efect de aureolare). Prin aceasta, contururile fotografiei devin mai naturale, mai apropiate de cele pe care le văd ochii observatorului. Ecranul măreşte — într-o oarecare măsură — adîncimea cîmpului fotografic, astfel încît, atît subiectul pe care s-a pus la punct, cît şi planurile anterioare sau posterioare, apar cu aceeaşi claritate.

Ecranele se construiesc în 2—3 gradaţii (0—1—2), cu efect de aureolare mai atenuat sau mai puţin atenuat.

Este contraindicată folosirea ecranului de aureolare pe timp cu cer acoperit. Pentru peisajele în contralumină se va folosi un ecran mai atenuat, în timp ce pentru peisajele însorite este indicat un ecran mai pronunţat.

Punerea la punct se face fără ecranul de aureolare, acesta aplicîndu-se — pe montura obiectivului — cu cercurile în relief, în afară (spre subiect).

Pentru formatele mari sau mijlocii se poate folosi obiectivul special de aureolare „Imagon".

Imaginile obţinute se caracterizează printr-un contrast mai atenuat, trecerea de la lumini la umbre făcîndu-se mai gradat.

5. INFLUENȚA FACTORILOR DE FOTOGRAFIERE

Diafragma reglează profunzimea într-o fotografie. Or, în cazul peisajului, imaginile fotografice trebuie să aibă o profunzime cît mai mare, astfel că diafragma ar trebui să fie cît mai mică. Totuși, ținînd seamă și de puterea de separare, de corelarea cu planul de punere la punct, se va alege diafragma cea mai potrivită pentru a putea asigura plasticitatea imaginii.

Expunerea este factorul determinant pentru buna reușită a unei fotografii. În cazul peisajului, expunerea trebuie să fie absolut corectă și determinarea ei se va face cu mijloacele cunoscute (exponometre, tabele de expunere etc.), ținînd seamă de *materialul negativ, de filtrele folosite și de diafragma necesară.*

XIII. PEISAJUL ȘI ANOTIMPURILE

A. PRIMĂVARA ÎN FOTOGRAFIE

Începînd cu topirea ultimelor petice de zăpadă, primăvara poate oferi un interesant prilej de a-i fixa diferitele aspecte în imagini fotografice, cu un anumit specific.

Faptul că verdele frunzișului nu a apărut încă și peisajul, rece și gol, oferă doar o gamă redusă de cenușiu, cere fotografului o deosebită grijă în alegerea subiectului, pentru a evita monotonia.

Motivul tabloului va putea fi constituit de un arbore cu aspectele caracteristice ale acestui preludiu al primăverii.

Pentru cine știe să vadă (lucru ușurat într-o oarecare măsură de aparatele cu oglindă reflectătoare), un pom desfrunzit oferă totuși numeroase particularități de utilizare fotografică, fie că se redă în imagine doar o crenguță înmugurită sau cu mîțișori, fie că se redă o grațioasă cortină constituită din rețeaua crengilor, în partea de sus a tabloului, iar în partea de jos, perspectiva depărtată a peisajului.

Spre deosebire de vară, cînd un arbore poate constitui un prim-plan compact, care separă și valorifică fondul tabloului, în acest preludiu al primăverii, arborele prezintă



Primăvară.
Cîţiva pomi, de curînd înfrunziţi, proiectaţi pe cerul mai mult senin, şi un lanţ de munţi, cu zăpada încă netopită pe crestele lor, pot să constituie un frumos peisaj de primăvară.

Primăvară.
O singură creangă dintr-un pom înflorit, pe care s-a pus la punct imaginea, şi satul rămas în neclaritate, pe lîngă redarea spaţiului oferă şi frumuseţea primăverii.



Primăvară în munți. Această imagine este foarte bine sugerată de cabana din poiană, pe acoperișul căreia a mai rămas puțină zăpadă, iar în prim-plan se văd brîndușele înflorite.

Vestitorii primăverii. Pe crengile unui arbore, încă desfrunzit, au venit să poposească păsărelele — vestitorii primăverii.

totuşi o structură grafică de ornament şi constituie o reţea prin care perspectiva oricărui motiv capătă o notă artistică specială.

Efectul sugestiv al strălucirii luminii, pe rămurelele delicate ale arborelui, poate fi accentuat şi redat în mod desăvîrşit de un ecran de aureolare, care imprimă imaginii acelaşi aspect pe care îl percepe şi ochiul omenesc în zilele premergătoare primăverii.

Se va putea folosi, în imagine, arborele întreg sau numai trunchiul lui, aplicînd o compoziţie „asimetrică“; se va evita plasarea orizontului în mijlocul imaginii, subiectul principal va fi *lateral*, iar un drum sau un pîrău, care intră în tablou, va fi dirijat pe o *diagonală*.

Peisajul va fi însufleţit de norii frumoşi care apar cu uşurinţă în această atmosferă călduţă şi, purtaţi de vînt pe cer, constituie, prin formele lor, în continuă schimbare, un contrast de efect în raport cu liniştea peisajului şi cu prezenţa oamenilor care încep muncile de primăvară ale cîmpului.

De asemenea, petice de zăpadă, bălţi de apă care oglindesc un grup de arbori, pîraie şi urme de vehicule pe pămîntul care musteşte de apă, sînt motive care vor putea reda întreaga atmosferă a unui început de primăvară.

Din punct de vedere tehnic, se vor folosi *material pancromatic* şi un *filtru galben-verde deschis*, pentru reliefarea norilor; cînd cel care fotografiază vrea să menţină ceaţa sau vălul fin al perspectivei aeriene, va lucra fără filtru.

1. MUGURI ŞI FRUNZE, BOBOCI ŞI FLORI

Una dintre caracteristicile primăverii este şi repeziciunea procesului de înmugurire şi înflorire a naturii vegetale. A prinde, cu pricepere şi cu răbdarea cuvenită, acest interesant spectacol al naşterii frunzelor şi a florilor, constituie una dintre numeroasele aplicaţii ale fotografiei care, prin posibilitatea de mărire ulterioară, permite prezentarea acestui proces în proporţii care depăşesc cu mult viziunea noastră obişnuită.

Se vor alege muguri de arbori cu frunze cît mai caracteristice (castan, paltin etc.) şi se va lucra în serie, cu un aparat cu dublă extensiune, cu un obiectiv cu distanţă focală mare sau cu lentile adiţionale (pentru a obţine ima-

gini cît mai mari) și cu o lumină laterală, care să accentueze plastica imaginii.

Caracteristica esențială a primăverii, florile, vor fi valorificate după posibilitatea de a fi redate cît mai sugestiv în gama de alb-negru (material negativ pancromatic și cu filtru galben-verde deschis, pentru o cît mai corectă redare a culorilor).

În cazul fotografierii unui grup de plante înflorite se va ține seamă de fondul pe care se proiectează, apoi de alegerea unei încadrări cît mai sugestive și, eventual, de prezența unei persoane în tablou.

Un obstacol greu, la fotografia în această situație, este vîntul (atît de obișnuit primăvara) care, prin clătinarea subiectului, produce neclaritați de mișcare ce nu pot fi totdeauna eliminate printr-o expunere scurtă (din cauza nevoii de diafragmare). În unele cazuri (fotografierea florilor pe pomi, folosite ca prim-plan) se poate imobiliza creanga respectivă, de exemplu ținînd-o cu mîna.

Pentru crearea unui fond cît mai liniștit pot fi îndepărtate din jurul florii tot ceea ce ar introduce elemente care sugerează agitație (crengi, tulpini de alte plante), căutînd ca floarea să se proiecteze, în general, pe un fond închis (verdele vegetației înconjurătoare, un tufiș în umbră etc.).

Alt mijloc de detașare a subiectului de fond este și o punere la punct combinată astfel cu diafragmarea, încît cîmpul de claritate să se întindă numai pe adîncimea subiectului și lăsînd fondul neclar.

Modul de iluminare va fi cît mai plastic, adică *lumină laterală* sau *contralumină*, cînd parasolarul va fi indispensabil pentru eliminarea reflexiilor de lumină în obiectiv.

2. OASPEȚII PRIMĂVERII

Sosirea păsărilor călătoare, berze și mai ales rîndunele, adevărații vestitori ai primăverii, oferă fotografului numeroase posibilități de a prinde, în poze sugestive, felul de viață al acestor simpatice păsări.

Începînd cu repararea cuiburilor, stricate de vînturi și de zăpezi, și trecînd prin perioadele împerecherii, clocirii, scoaterii puilor și hrănirii lor, toate aceste faze constituie nenumărate aspecte, care pot fi redate cu succes în fotografie.

Se va opera într-un pod al unei case din apropierea cuibului și cu un aparat prevăzut cu un obiectiv cu distanță

focală mare, sau, mai bine, cu un teleobiectiv, pentru a obține o imagine destul de mare a păsărilor.

La astfel de fotografii se întrebuințează material pancromatic și se lucrează cu timpi de expunere foarte scurți (1/500 s), pentru a putea prinde faze cît mai interesante din zborul păsărilor.

Cînd luminozitatea teleobiectivului o permite se poate utiliza și un filtru galben deschis, pentru a scoate și mai mult în relief albul penelor, față de albastrul cerului.

Rîndunelele pot oferi, astfel, subiecte dintre cele mai interesante, cu ocazia facerii cuiburilor, a hrănirii puilor și, mai ales, note vii pe portativul firelor de telegraf, proiectate pe cerul cu nori diafani al primăverii.

3. PEISAJUL DE PRIMĂVARĂ

Caracteristicile iconogenice ale primăverii sînt următoarele:

— soarele începe să radieze mai puternic și să se înalțe mai sus, continuînd totuși să dea umbre lungi;

— ninsoarea florilor acoperă pe rînd pomii, iar tufișurile împestrițează cu nenumărate culori covorul de un verde crud al ierbii tinere;

— frunzișul este încă tînăr și printre frunze se pot distinge finețea și profunzimea structurii peisajului;

— cerul albastru este mai totdeauna străbătut de nori albi, menținuți în continuă mișcare de vîntul de primăvară, care bate aproape zilnic;

— persistă încă puțină ceață, mai ales dimineața, fapt care ajută la definirea perspectivei aeriene și, deci, la redarea spațiului;

— la țară, mai ales, peisajul de primăvară oferă un cadru foarte iconogenic muncilor agricole de primăvară;

— o dată cu fluturii și cu celelalte insecte, mieii și iezii zburdă alături de mamele lor în iarba fragedă și sub razele soarelui cald de primăvară.

Un bun peisaj de primăvară va putea fi realizat cu ușurință prin îmbinarea cît mai armonioasă a două sau a mai multora dintre caracteristicile iconogenice ale primăverii, prezentate mai sus.

Fantezia și ingeniozitatea fotografului au un vast cîmp de afirmare în această direcție, posibilitățile de compunere a unui tablou de primăvară fiind nelimitate.

Cîteva exemple vor putea pune în evidență principalele posibilități de realizări artistice în acest domeniu.

Cel mai simplu peisaj de primăvară poate fi un merișor înflorit, proiectat pe cerul albastru al primăverii care, eventual, poate fi brăzdat de cîțiva norișori albi. O ușoară filtrare redă cerul mai închis şi deci scoate în relief strălucirea florilor (accentuată, uneori, cu un ecran de aureolare) în bătaia soarelui.

Același efect de tinerețe și frăgezime îl poate oferi și o crenguță de pom cu frunze tinere, redate prin transparență cu ajutorul contraluminii și proiectate pe un cer cu nori ușori de primăvară.

Un covor de flori (brîndușe, narcise etc.), mai ales în peisajul alpin, poate împodobi și poate face astfel iconogenic un prim-plan neted care, în alt anotimp, ar fi plictisitor în tablou, din cauza monotoniei lui.

Un pom întreg înflorit sau numai trunchiul, cu o parte din coroană, sau chiar numai cîteva crengute cu flori, ca prim-plan (redat clar), prin care se vede în depărtare un peisaj simplu (redat estompat), cu un cer cu nori frumoși, poate constitui, de asemenea, un tablou reușit.

Același covor de flori, justificînd prezența în tablou în prim-plan, a unei persoane care culege flori sau le aranjează în buchete, poate prilejui și în pădure executarea unei fotografii de efect.

Pentru a reliefa siluetele zvelte ale arborilor se va fotografia la marginea pădurii, astfel încît cei cîțiva arbori din tablou să se proiecteze pe cer, în timp ce peisajul care se vede printre ei să dea tabloului profunzime.

Un prim-plan înflorit (pomi fructiferi se întîlnesc destul de frecvent) și un cer cu nori frumoși oferă un cadru ideal pentru prezentarea în tablou a muncilor agricole de primăvară care, redate în faze cît mai sugestive (deci regie discretă) vor da imaginii expresie și viață.

Un petic de pajiște înflorită, cîțiva pomi sau cîteva tufe cu flori, iar ca prim-plan cîțiva miei sau iezi, alături de mamele lor, pot constitui un tablou în care toată gingășia ființelor tinere și a primăverii va fi reprezentată în mod cît se poate de sugestiv.

Numărul exemplelor poate fi sporit oricît de mult, însă trebuie menționat că nu noutatea absolută a subiectului asigură succesul, cît mai ales *modul de iluminare* a lui (laterală sau, și mai bine, în contralumină), *punctul de*



La marginea orașului.

Cîțiva arbori, pe malul unei ape — în care înoată un cîrd de gîște — și cerul, brăzdat de nori frumoși, constituie un reușit peisaj de primăvară.

vedere sau *perspectiva* sub care e văzut subiectul, încadrarea, eventualul efect de aureolare, *contrastul* din *tablou*, *utilizarea prezenței oamenilor*, *unitatea tabloului* etc. Toate acestea sînt elemente care, atunci cînd cel care fotografiază are personalitate fotografică (sensibilitate pentru frumos, tehnică fotografică și simțul artistic de a vedea și de a compune un tablou fotografic), pot asigura o prezentare originală chiar și a celui mai banal subiect.



Afară din sat.

Vacile care pasc, cîţiva arbori care întrerup monotonia orizontului şi un cer împodobit cu nori, iată ce poate să redea frumuseţea peisajului de vară.

B. VARA ÎN FOTOGRAFIE

Vara este anotimpul cel mai indicat pentru practicarea turismului, prin desfătarea sufletească procurată de varietatea peisajelor care se desfăşoară în faţa ochilor tuturor celor îndrăgostiţi de inepuizabila frumuseţe a naturii.

Prin posibilitatea de a fixa în imagini întreaga frumuseţe a naturii în timpul verii, aparatul fotografic a devenit şi el un articol indispensabil în echipamentul adevăratului turist (de aici şi tendinţa de a considera fotografia — în mod cu totul necorespunzător — drept o ramură a sportului).

Aparatul fotografic, mînuit cu priceperea necesară, este un mijloc ideal de a completa prin imagini amintirea minu-

natelor aspecte ale naturii care au defilat prin fața turistului, cum și de a răspîndi cît mai larg în marele public, din țară și din străinătate, toate comorile peisajului patriei noastre.

1. PEISAJUL DE VARĂ

Caracteristicile iconogenice ale verii sînt următoarele:

— soarele, urcîndu-se mai sus pe cer, umbrele purtate sînt mai scurte și mai puternice decît în orice alt anotimp, ceea ce face ca numai în orele dimineții și ale apusului să apară umbre lungi, care sînt de cel mai mare efect în fotografie;

— exuberanța vegetației în timpul verii, pe lîngă aspectul compact, rezultat din desimea frunzișului la plante și, mai ales la arbori, imprimă o puternică dominantă verde întregului peisaj de vară;

— verdele vegetației este nuanțat adeseori de prezența multiformă și multicoloră a numeroase specii de flori de cîmp, care dau peisajului o delicată nuanță primăvăratecă;

— norii sînt puțin mai rari decît primăvara, însă destul de frecvenți pentru a împodobi cerul variatului peisaj al țării noastre;

— vara fiind anotimpul în care muncile cîmpului au cea mai largă desfășurare, ele culminînd cu epoca secerișului și a culesului recoltelor, oferă posibilitatea redării — în numeroase fotografii sugestive — a feluritelor aspecte ale acestor munci;

— arșița puternică a soarelui face pe oameni să se îndrepte spre malurile rîurilor, spre litoral, ori să plece în excursii spre culmile munților; deci, pentru amatorul fotograf, tot atîtea posibilități de valorificare a schimbărilor de peisaj care caracterizează, în primul rînd, turismul.

2. MUNTELE ÎN FOTOGRAFIA DE VARĂ

În general, efectul unei fotografii la munte se bazează — în cea mai mare măsură — pe prezența unui prim-plan cît mai potrivit cu peisajul respectiv.

În lipsa unui prim-plan natural corespunzător se vor folosi în acest scop, fie oameni, fie animale, operație destul de delicată, din cauza calităților pe care trebuie să le aibă cel care fotografiază.

Cînd rolul de prim-plan este îndeplinit de unul dintre însoţitorii noştri în ascensiune, fotograful trebuie să aibă ochiul format pentru a aprecia în ce măsură persoana respectivă se încadrează armonic în peisaj. Călăuzele, în general, prin legătura strînsă şi obişnuinţa pe care o au cu natura înconjurătoare, capătă o atitudine şi o înfăţişare care le indică în mod deosebit pentru rolul de prim-plan viu.

Realizarea practică a acordului persoanelor cu peisajul se poate obţine, cu rezultatele cele mai bune, numai printr-o regie prealabilă, însă, pentru a face invizibilă această regie, se va declanşa aparatul numai în momentul în care persoanele utilizate au luat atitudinea cea mai naturală.

Prin numărul persoanelor încadrate în peisaj, prin poziţia (în picioare, aşezate, culcate) şi prin atitudinea lor (cineva priveşte în zare cu mîna streaşină la ochi; altcineva arată unui tovarăş, întinzînd mîna, un anumit punct din peisaj, ori, cu spatele spre aparat admiră peisajul etc.), prin depărtarea lor de aparat etc. cel care fotografiază trebuie să obţină în tablou un acord cît mai desăvîrşit atît din punct de vedere compoziţional cît şi din punctul de vedere al expresiei.

Pentru o bună redare a prim-planului viu în tablou se cere şi o cît mai raţională reglare a profunzimii, pentru ca să nu se ajungă la diafragmări prea mari.

În general, se pune la punct asupra prim-planului, în timp ce fondul peisajului poate prezenta o claritate mai redusă şi al cărei grad va fi apreciat de bunul gust şi de ochiul operatorului, în vederea obţinerii unui maxim de efect.

Vederi depărtate în munţi

Se ştie că, în munţi, perspectiva aeriană este înlocuită, de multe ori, de o ceaţă nu prea deasă, dar care nu numai că face să dispară un număr oarecare de detalii şi supără ochiul, dar împiedică şi fotografierea cu mijloacele obişnuite.

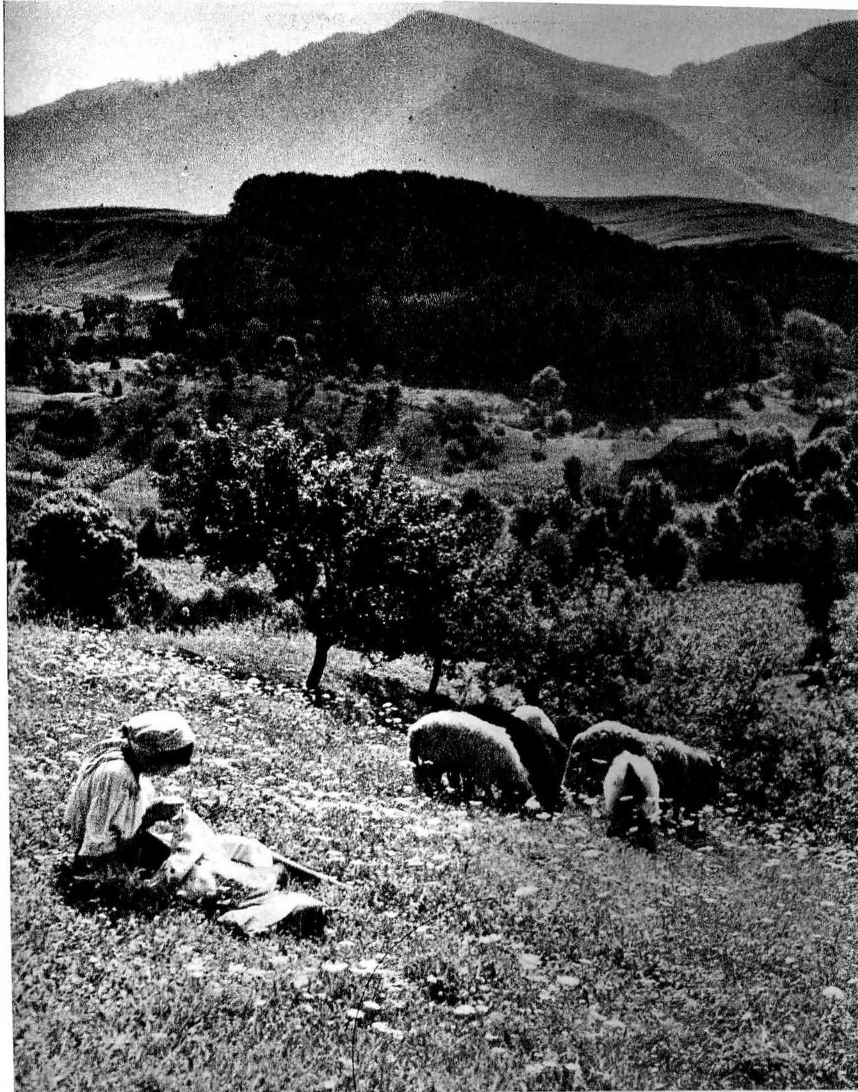
Pentru a putea străbate prin această ceaţă subţire, cel care fotografiază are nevoie de *material pancromatic*, *de un filtru roşu şi de un stativ*.

După alegerea unei încadrări, cu o vedere cît mai depărtată, se va calcula exact, cu ajutorul unui exponometru, timpul de expunere; acesta va fi înmulţit cu factorul de prelungire al filtrului roşu, care este de 6—10 ori şi, de aceea, poza se



La pășunat.

Un cer învolburat, muntele totuși însorit, iar în prim-plan, o turmă de oi la pășunat. Printre oile albe se găsesc și cîteva oi negre; nu era rău dacă era prezent și ciobanul (văzut din spate, privind în depărtare).



În poiană.

Un frumos peisaj, ondulat de dealuri, bine iluminat de soare — în prim-plan —, unde se văd cîteva oi la păşunat şi însoţitoarea lor, foarte bine plasată lateral şi preocupată de lucrul său (înlăturînd astfel frecventele priviri indiscrete spre obiectivul aparatului).



Lacul Bîlea.

Prin alegerea unui bun punct de stație, plasarea cabanei este reușită și cerul — parțial acoperit de nori — oferă, în momentul fotografierii, un spațiu prin care razele soarelui luminează frumos lacul, terasa și o parte din acoperișul cabanei.

Mamaia.

Noile blocuri construite oferă un frumos peisaj — văzut din largul mării și folosind un prim-plan potrivit. Se observă cerul prea deschis și uniform.

Valurile mării.
Valurile mării și spargerea unui val, pe întinsul plajei, oferă un frumos spectacol și un interesant subiect fotografic. Succesiunea valurilor constituie calitatea imaginii reproduse. Orizontul este plasat în treimea superioară a imaginii.



va executa de pe stativ, pentru a evita mișcarea aparatului în timpii de poză care, numai în cazul obiectivelor foarte luminoase, vor putea fi mai scurți.

Prin mărirea unor astfel de fotografii se va obține o perspectivă mai clară și mai vastă decît cea pe care o văzuseră înșiși ochii celui care a fotografiat-o.

O altă calitate importantă a filtrului roșu constă în faptul că reliefează norii de pe un cer ușor voalat de ceață, fără ca, totuși, acesta să apară prea negru.

În cazul cînd fotograful amator vrea ca aparatul fotografic să redea subiectul de la distanțe de zeci de kilometri, fotografierea cu *material pentru raze infraroșii* și cu un filtru corespunzător materialului va oferi posibilitatea obținerii unor efecte fotografice deosebit de interesante.

Se amintește de asemenea că, la munte, expunerea scade cu înălțimea și că lumina ultravioletă care impresionează în mod special emulsia fotografică, provocînd neclaritate în tablou, cînd se depășește altitudinea de 2000 m, reclamă — în mod deosebit — folosirea unui filtru ultraviolet.

3. SOARELE ȘI APA ÎN FOTOGRAFIA DE VARĂ

— ștranduri, rîuri, lacuri, marea —

Pe malul mării, al lacurilor sau al rîurilor, un element nou — apa — trece pe planul întîi, atît pentru fotograf cît și ca principal motiv de fotografiere.

Liniștită ca suprafața unui lac, în mișcare ca aceea a rîurilor limpezi de munte sau în neîncetata mișcare a valurilor mării, apa este caracterizată — din punct de vedere fotografic — prin oglindiri care creează un deosebit efect în tablou.

După felul cum este privită, apa poate apărea luminoasă ca o oglindă (cînd este privită oblic), neagră cînd este privită de sus și cu reflexii bizare, cînd în ondulațiile valurilor ei se oglindesc imaginile răsturnate ale unor arbori de pe mal sau ale bărcilor ori vapoarelor care plutesc pe luciul ei.

Aspectul cel mai sugestiv al apei apare însă cînd e privită în contralumină și fiecare val prezintă reflexii de lumină care fac să strălucească puternic suprafața ei.

Deși este un element iconogenic de primul ordin, apa are însă dezavantajul că, atunci cînd este fotografiată în contralumină (iluminarea cea mai de efect), prezintă mari

greutăți de redare, din cauza contrastului puternic de lumini și umbre pe care-l are la acest fel de iluminare.

În cazul cînd se fotografiază un peisaj cu apă în contralumină, însă fără prim-paln, operația este relativ mai ușoară; în schimb, în prezența unui prim-plan mai întunecat (de exemplu o persoană în costum de baie, cu pielea bronzată de soare) trebuie să se atenueze în parte acest contrast, printr-o expunere mai lungă (după umbrele prim-planului) și printr-o developare compensatoare.

Un alt mijloc de atenuare a contrastului, la fotografia apei în contralumină, este și folosirea unui ecran pentru efect de aureolare, însă foarte moderat și numai cînd suprafața apei prezintă puține puncte luminoase.

Filtrul galben nu trebuie folosit la fotografia în contralumină, pentru că mărește contrastul (apa reflectînd, în părțile neluminate, lumina albastră a cerului, filtrul galben o va reda și mai întunecată). În schimb, acest filtru poate fi folosit atunci cînd apa este luminată din față sau lateral; în acest caz, luminile vii ale apei trebuie reliefate pe un fond mai închis.

a. Subiecte care cuprind apa

Pasiunea fotografiei se manifestă cu multă intensitate pe malul mării, al lacurilor, rîurilor sau la ștranduri. Acest lucru are o explicație psihologică, pentru că nicăieri omul nu are o atitudine mai firească și mai liberă decît în apropierea apei și în apă.

Din atitudinea firească a omului, din strălucirea soarelui și din atît de variatele aspecte ale apei — ca element al naturii — pot rezulta tablouri admirabile, însă numai dacă o tehnică desăvîrșită în executarea pozei este completată de regia necesară oricărei fotografii bune.

Printre factorii de care depinde, în general, reușita unei poze la apă, se menționează:

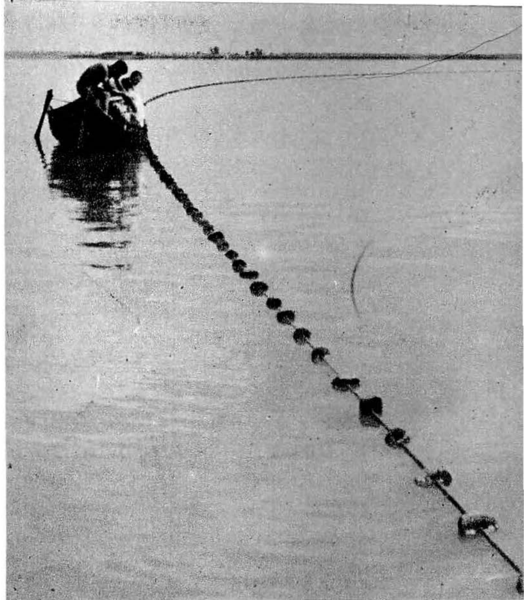
Alegerea unui fond corespunzător (liniștit și în contrast cu subiectul). O fotografie la mare, în care fondul e format de corturi, de scaune pentru odihnă etc., dă o impresie de neliniște în tablou prin faptul că toate acestea abat privirea de la subiectul principal care pare și „lipit“ de fond.

De asemenea, numai contrastul de tonalitate dintre subiect și fond poate asigura o bună reliefare a subiectului; astfel, o persoană cu corpul bronzat de soarele verii va fi



Siut-Ghiol.
Afară de apele mării, și lacul oferă subiecte dintre cele mai frumoase, în deosebi, bărcile cu pînze și minunatele lor oglindiri în apele liniștite ale lui. Barca din prim-plan echilibrează și completează fericit imaginea.

Eforie.
Furnicarul din timpul verii, de pe întinsul plajei, este puțin potrivit pentru fotografii de ansamblu. Parțial, și folosind un prim-plan sugestiv sau anumite motive liniare, se pot obține imagini foarte reușite.



Așezarea plaselor.
Pe apele liniștite ale lacurilor din Delta Dunării, așezarea plaselor de pescuit poate oferi prilejul realizării unor foarte reușite imagini. În fotografia reprodusă se remarcă linia plutitoarelor și poziția bărcii pescarilor.

Înserare în Delta Dunării.
Efectul luminilor și al norilor reflectați în apă este foarte reușit.

fotografiată pe fodul nisipului strălucitor al plajei, în timp ce albul unei bărci cu pînze va fi proiectat pe un cer redat întunecat prin folosirea filtrelor.

La fel, numai un cer redat mai întunecat va putea pune în valoare, prin contrast, culoarea albă a spumei valurilor.

Astfel, cele mai indicate fonduri, la mare, rămîn cerul și apa, care, la rîndul lor, pot deveni cu ușurință și motive principale, cînd se trece la fotografierea peisajului.

Tot în legătură cu contrastul de tonalitate, dintre subiect și fond, se amintește că tabloul trebuie astfel prelucrat (prin expunere și developare), încît cele două contraste să fie unite între ele printr-o cît mai bogată gamă de tonuri medii, ceea ce nu este tocmai ușor de realizat, din cauza intensității razelor solare și a umbrelor în lunile de vară.

Alegerea unui punct de stație cît mai corespunzător perspectivei generale și a unei încadrări cît mai sugestive și mai adecvate subiectelor. Privind cu atenție un număr de fotografii la apă, reușite, se constată că cele mai multe sînt caracterizate printr-o perspectivă care a rezultat dintr-un punct de stație fie mai înalt,* fie mai coborît decît cel normal, și aceasta, pentru a înlătura situarea orizontului în mijlocul imaginii, ceea ce ar produce o scindare neplăcută în tablou.

De aceea — pe cît posibil — se elimină orizontul, fotografiind fie de jos, fie de sus, astfel ca subiectul să se proiecteze pe fondul cerului sau al apei.

Trebuie menționat, de asemenea, că depărtarea prea mare a punctului de stație poate compromite definitiv o perspectivă frumoasă pentru ochi, dar care, în tablou, din cauza micșorării exagerate (datorită aparatului și distanței subiectului) va apărea în detalii absolut neînsemnate.

Încadrarea în general, cît mai restrînsă, trebuie făcută astfel, încît să izoleze subiectul de mediul înconjurător (în general liniștit) și — în cadrul formatului — subiecul ales să fie prezentat în forma cea mai dinamică și mai sugestivă.

b. **Peisajul marin**

Spectacolul grandios al infinitului mării, însuflețit de neîncetatul joc al valurilor care — tivite de albul spumei — se sparg de țărm în milioane de picături, care strălucesc în bătaia soarelui, a impresionat totdeauna pe oameni și în special pe artiști, care au găsit în mare și în țărmurile ei un subiect de inspirație dintre cele mai valoroase.

Prin instantaneitatea care caracterizează acțiunea lui, aparatul fotografic constituie un mijloc care — în mîna unui fotograf priceput — poate reda, într-o măsură apreciabilă, întreaga frumusețe a peisajului marin.

În acest scop, sînt de preferat aparatele sistem reflex și obiectivele cu distanță focală mare.

Ca material negativ se folosește materialul *pancromatic* și, în cazul cînd cerul cu nori frumoși cuprinde o bună parte din tablou, e necesar și un filtru *galben* sau *galben-verde deschis*.

În general, peisajul marin avînd o luminozitate excepțională, din cauza reflexiei luminii de către masa de apă, timpul de expunere va fi scurt (1/100 s), ceea ce va permite o diafragmare mai mare, necesară obținerii profunzimii.

Modul de iluminare cel mai indicat este *lumina laterală* sau *contralumina*. *Parasolarul* este indispensabil la fotografierea valurilor, pentru a apăra obiectivul de reflexiile de lumină și de stropii de apă care sînt inevitabili, din cauză că efectul pozei crește cu cît ne apropiem mai mult de subiect.

Efectul cel mai puternic se obține cînd, lucrînd în genunchi, se poate obține valul văzut de jos. În unele cazuri, și o perspectivă de sus poate permite, de asemenea, o realizare bună, dacă se prinde momentul în care valul are înălțimea maximă sau în care se sparge de malul stîncos.

Se va evita fotografierea întinderilor mari de apă, dacă suprafața lor nu e brăzdată de valuri sau dacă nu există un prim-plan viu sau neînsuflețit, în perfect acord cu peisajul.

Lipsa prim-planului, în peisajul marin, se traduce prin monotonie și prin lipsă de profunzime și, de aceea, se va căuta ca în prim-planul tabloului să existe un element cît mai potrivit cu apa, de exemplu: un vapor, o barcă obișnuită sau una cu pînze, un arbore sau un elevator ori o altă instalație similară, cînd se fotografiază din porturi cu vederi deschise etc.

Chiar cînd se fotografiază de pe un vapor, în largul mării, pentru a da tabloului adîncime se va căuta să se introducă neapărat un prim-plan, care poate fi constituit de o anumită parte a vaporului sau din persoane din jurul nostru.

Răsăriturile și apusurile de soare la mare sînt, însă, prilejuri pentru cele mai sugestive realizări fotografice de artă. Se cer, însă, un cer împodobit cu nori, care să atenueze, în parte, strălucirea puternică a soarelui, și un prim-plan adecvat care, împreună cu reflexiile de lumină pe apă, va contribui la redarea spațiului în tablou.



Peisaj de toamnă.

Cîţiva arbori, în bună parte desfrunziţi, şi multe frunze căzute, aflate pe jos, sugerează anotimpul în care s-a făcut fotografierea. În bătaia razelor soarelui, frunzele de pe arbori apar argintii, iar casele, luminate de razele soarelui, strălucesc prin perdeaua de arbori.



Prin ceață.

Un peisaj — realizat în zile cu ceață — poate fi foarte reușit, prezentînd un farmec deosebit. Se impune un prim-plan întunecos care, în imaginea reprodusă, este constituit de un simplu arbore (cu semnele de marcaj pe trunchi). Cîțiva arbori mai departe, în relativă neclaritate, dau un efect foarte reușit.

C. TOAMNA ÎN FOTOGRAFIE

Rezonanța deosebită a impresionantelor aspecte ale toamnei a fost întotdeauna izvorul de inspirație a numeroase opere de artă (plastice, literare, muzicale etc.).

În domeniul fotografiei, activitatea e determinată, în primul rînd, de caracteristicile iconogenice ale anotimpului și, în al doilea rînd, de sensibilitatea artistică a fotografului, unită cu cunoștințele sale de ordin tehnic și compozițional.

1. PEISAJUL DE TOAMNĂ

Într-o zi frumoasă de toamnă, cu soare, s-ar putea crede că e încă vară, dacă o ceață ușoară și diafană — care plutește în aer — nu ar anunța, împreună cu covorul de frunze ofilite care începe să se aștearnă pe pămînt, cu bruma care împodobește gardurile și ramurile arborilor, dînd peisajului o strălucire argintie care poleiește decorul, că natura se pregătește pentru somnul iernii.

În zilele însorite, peisajul, nuanțat în auriu, ocru și roșu, oferă perspectiva unui uriaș incendiu, ale cărui flăcări pîlpîie ritmic în vîntul toamnei.

A reda, în imagini fotografice, impresionanta melodie a toamnei, este o problemă care poate fi rezolvată în mod desăvîrșit grație progreselor tehnice realizate în fabricarea materialului negativ.

Deoarece o fotografie de toamnă este dominată de nuanțe diafane și de tonuri galbene și roșii, este natural să se dea preferință materialului *pancromatic*, atît pentru modul desăvîrșit de redare a culorilor cît și pentru faptul că are, în orele dimineții și ale apusului, o sensibilitate generală superioară celei a materialului ortocromatic.

Din cauză că filtrul galben ar reduce vălul fin al perspectivei aeriene, se lucrează *fără el*, pentru ca să nu se elimine din tablou tocmai caracteristica vaporoasă a atmosferei de toamnă și, cel mult, în cazul materialului negativ ortocromatic, se va utiliza un filtru galben deschis.

Toamna, mai mult ca orice alt anotimp, poate oferi motive aproape în orice loc, deoarece nu obligă pe fotograf să caute peisaje depărtate, pentru că toamna, prin culoarea frunzelor, prin căderea lor și prin umbrele lungi pe care le creează, își face simțită prezența chiar și în orașe, prin parcuri.

În asemenea cazuri se va pune la punct asupra primplanului, de obicei un pom desfrunzit în parte și cu o formă cît mai caracteristică, se va căuta să fie cuprinse și frunzele uscate care încep să se aștearnă pe pămînt.

Pentru cine știe să vadă, șirul subiectelor care redau impresia de toamnă este fără sfîrșit, deoarece chiar cel mai simplu subiect, cînd este tratat corect, poate reda întreaga poezie a acestui anotimp.

Astfel, o bancă singuratică într-un parc, care-și aruncă umbra pe aleea presărată cu frunze ruginii, cîteva frunze uscate care plutesc pe oglinda unui lac în care se reflectă cerul, o imagine de pădure în ceață și un prim-plan sugestiv etc., sînt tot atîtea subiecte care pot evoca, în mod simbolic, atmosfera melancolică a toamnei.

Caracteristicile iconogenice ale toamnei sînt următoarele:

— soarele începe să coboare, să piardă din putere, și umbrele sînt din ce în ce mai lungi, cu cît înaintăm spre iarnă;

— dimineața și seara, și uneori chiar în timpul zilei, ceața este frecventă, fapt care dă peisajului o expresie specifică de toamnă și ușurează totodată și redarea fotografică a perspectivei aeriene;

— în timpul zilei, atmosfera e caracterizată printr-o transparență deosebită și albastrul cerului e împodobit de nori care, modelați de vîntul toamnei, au o structură mai uniformă decît în celelalte anotimpuri și nuanțează cerul cu tonuri în general estompate și deci fără prea mari contraste;

— toamna înlocuiește verdele masiv și prea nuanțat al vegetației, cu bogata gamă a galbenului deschis pînă la brunul-roșiatic al frunzelor ruginite, oferind un spectacol pe cît de impresionant, pe atît de iconogenic;

— muncile agricole de toamnă însuflețesc, prin prezența oamenilor, peisajul liniștit al toamnei;

— după căderea frunzelor, aspectul peisajului desfrunzit recapătă structura grafică și ornamentală de la începutul primăverii, fapt care ușurează redarea unor anumite motive;

— deși în număr mai mic decît vara și primăvara, toamna oferă și ea frumoase flori de sezon, a căror prezentare în imagini subliniază specificul anotimpului;

— toamna este și timpul strîngerii recoltelor de cereale, de fructe și, în special, al culesului viilor, cu veselia și pitorescul caracteristic;



Ceață în Valea Prahovei.

În prim-plan se observă cîțiva brazi acoperiți de zăpadă și frumos iluminați de soare. În fund, vîrfurile munților depășesc perdeaua diafană a ceții, prin care se zărește peisajul acoperit. Prezența unui tovarăș de drum, care admiră minunata priveliște, ar fi însuflețit imaginea.

— ploile, care însoțesc mai ales cea de-a doua jumătate a acestui anotimp, pot oferi multe prilejuri de a reda artistic în fotografie acest anotimp.

2. ZILE CU CEAȚĂ

Soarele pierde din putere, iar ploaia și ceața absorb culorile, făcînd ca zonele întunecate și cele luminoase să se topească una într-alta. Cel care știe să admire această frumusețe cenușie va putea să o redea în tablouri de un farmec incontestabil rezultat, probabil, și din aspectul deosebit pe care îl au lucrurile ce ies din ceață.

Greutățile de învins, la acest gen de fotografie, sînt în general mai mici decît își închipuie cel care nu le-a întîlnit niciodată.

De exemplu: în cazul unui peisaj cu soare va fi întotdeauna greu să se introducă întreaga bogăție de nuanțe din natură în gama restrînsă a gradației hîrtiei, pe cînd la fotografia în ceață, avînd contraste mult mai atenuate, tabloul va fi compus, în unele cazuri, doar din trei — patru tonuri, ceea ce va permite celui care fotografiază să sublinieze latura compozițională, prin manevrarea cu pricepere a suprafețelor mari, mai închegate, alături de care nuanțe fine de cenușiu vor acorda tabloului un farmec deosebit.

Tabloul trebuie să înceapă cu un ton închis cît mai viguros și să se termine cu un ton cenușiu-argintiu cît mai deschis, albul neapărînd decît în mod excepțional, de exemplu în cazul cînd soarele străbate prin ceață și își prezintă discul argintiu în tablou sau în reflexiile de lumină pe care le produce pe o apă.

Cînd peisajul nu are un prim-plan întunecos convenabil, se recurge la un prim-plan viu, care servește ca element de realizare a profunzimii în tablou.

Se vor evita detaliile și se va căuta totdeauna avantajul suprafețelor mari și închegate.

Tablouri de ceață, de efect, se obțin, în general, dimineața sau seara, cînd soarele încearcă să străbată prin ceață, sau cînd vîntul poartă deasupra peisajului estompat fîșii de ceață, în contrast cu zonele în care soarele a pătruns și pe care le iluminează cu o delicată strălucire argintie.

Ca material negativ este preferat (în mod excepțional) cel *ortocromatic*, pentru că redă în imagine, fără filtru,

aceeași impresie pe care o are și ochiul nostru, în timp ce materialul pancromatic are tendința de a reda ceva mai mult decît vede ochiul, ceea ce, în unele cazuri, poate fi un dezavantaj. Acest lucru poate fi însă evitat, dacă la materialul pancromatic se utilizează un filtru albastru deschis.

Se va evita supraexpunerea, deoarece ea poate provoca pierderea detaliilor din părțile cele mai deschise.

Developarea se face într-un revelator obișnuit, deoarece revelatoarele pentru granulație fină dau negative prea moi. Impresia pe care trebuie să o lase un negativ cu o poză de ceață este aceea de puțin subexpus.

La copia pozitivă se va evita ca, prin întrebuințarea unei gradații dure, să se piardă efectul diferitelor nuanțe aflate în negativ.

3. ZILE PLOIOASE

Deși, pentru majoritatea amatorilor, activitatea fotografică este indiscutabil legată de vremea frumoasă, totuși luminozitatea obiectivelor și sensibilitatea materialului negativ permit — chiar în timpul zilelor ploioase — realizarea unor imagini care, de multe ori, sînt mai impresionante decît cele obținute pe vreme frumoasă.

Din punct de vedere compozițional, la fotografia executată pe vreme rea, profunzimea va fi redată cu ajutorul perspectivei aeriene, accentuată de ceață sau de ploaie prin punerea accentului de claritate asupra prim-planului (distanță corespunzătoare și diafragma deschisă).

Pentru redarea expresivă a unei zile ploioase se pot alege două căi: vederi de ansamblu sau detalii mai mici, dar caracteristice; de exemplu: o imagine sugestivă reflectată într-o baltă de apă de ploaie, o fereastră udată de ploaie și prin care se vede estompat peisajul exterior etc.

D. **IARNA ÎN FOTOGRAFIE**

În contrast cu peisajul de vară, caracterizat prin abundența verdelui, prin varietatea culorilor, bogăția detaliilor și frumoasele întretăieri oferite de liniile diferitelor forme de teren, ale arborilor și clădirilor, iarna învăluie totul în

mantia albă de zăpadă care, dizolvînd mulțimea detaliilor peisajului de vară, face ca numai liniile mari și formele principale ale terenului să iasă în evidență, totul fiind exprimat doar în nuanțe de alb-negru, adică oferit de-a gata în tonurile proprii fotografiei.

Pe baza constatărilor de mai sus, peisajul de iarnă ar putea fi asemănat cu un desen în peniță, în timp ce peisajului de vară i-ar corespunde o acuarelă sau un tablou în ulei.

Lipsa culorilor care caracterizează peisajul de iarnă va trebui compensată, însă, prin concentrarea rezultată din dominarea liniei şi a suprafețelor.

Albul tabloului de iarnă trebuie să servească numai ca fond de expresie şi, după cum la fotografia de noapte, luminile şi obiectele luminate — care formează elementele de compoziție ale tabloului — se proiectează pe întunericul nopţii, tot aşa, la fotografia de iarnă, părţile întunecoase se vor proiecta pe fondul deschis al zăpezii.

Grija principală, la peisajul de iarnă, fiind aceea de a introduce pete întunecate în tablou, reprezentate în cea mai mare parte prin *umbre*, rezultă deci că (exceptînd anumite motive cu ceață), prima condiție a reușitei unui peisaj de iarnă în fotografie este *strălucirea soarelui* care, prin umbrele pe care le creează, acordă tabloului plastica necesară. De asemenea, numai prin jocul de lumini şi umbre pot fi redate aspectul moale și pufos al zăpezii, strălucirea țurțurilor de gheață sau a milioanelor de cristale care alcătuiesc maiestoasa podoabă de chiciură.

Lumina difuză, din contra, face să dispară toate aceste detalii fine și, răpind tabloului orice plasticitate, îl reduce la o tonalitate generală de cenușiu fără efect plastic.

Dacă, însă, lumina soarelui este indispensabilă în tabloul de iarnă, nu orice fel de iluminare va putea conduce la rezultatul dorit. Astfel:

Lumina din față (soarele în spatele aparatului), prin lipsa umbrelor, constituie un mod de iluminare plat, fără relief și, dacă acest fel de iluminare este de evitat la orice fel de fotografie, în cazul peisajului de iarnă distruge orice formă și orice relief, prezentînd totul într-o suprafață albă, monotonă.

Lumina laterală (care cade asupra subiectului sub un unghi de 45—90°), pe lîngă umbrele purtate pe care le introduce în tablou și care pot avea, în unele cazuri, aspecte



Şcoala de schi.

Foarte bine concepută şi realizată, imaginea este perfect echilibrată. În partea de sus, vîrfurile munţilor, incomplet acoperite de zăpadă şi, în partea de jos, grupul de schiori care se detaşează. Foarte bună plasarea instructorului, în dreapta, jos, şi a schiorilor — cu urmele lor de coborîre — pe linia forte a imaginii, pe diagonală.



În drum spre Omul.

Fotografie interesantă, însă lipsită de perspectivă și cu cerul prea uniform înnorat. Turiștii sînt bine „prinși“, ca mișcare și plasare.

Cabana Omul.

Fotografia constituie un minunat document al capriciilor naturii. Zăpada, puternic viscolită, dă cabanei o înfățișare deosebită. Cerul închis, prin filtrare, mărește interesul fotografiei.

foarte decorative, face vizibilă în tablou, în mod foarte plastic, structura fină și atît de variată a zăpezii.

Contralumina constituie un mijloc care asigură cea mai sugestivă redare a strălucirii zăpezii. Hîrtia fotografică neputînd străluci niciodată, se va face în așa fel încît în tablou să pară că zăpada strălucește și lucrul acesta este posibil numai prin contrastele puternice de lumini și umbre care rezultă din caracteristicile iconogenice ale contraluminii (aureolarea contururilor obiectelor, pulbere de zăpadă care strălucește în soare și umbre lungi și puternice îndreptate spre privitor).

Dacă, însă, tonalitatea tabloului de iarnă (care este identică cu aceea a viitoarei fotografii), unită cu dispariția detaliilor și cu dominarea liniilor mari, ușurează mult *vederea fotografică*, și deci sesizarea intuitivă a caracterelor iconogenice ale tabloului, tocmai această simplificare și concentrare, specifice iernii, cer o deosebită grijă în dispunerea în tablou a puținelor elemente care au mai rămas la dispoziția fotografului.

Astfel, caracteristica principală a oricărui aspect de iarnă fiind strălucirea zăpezii, această strălucire trebuie neapărat redată în tablou și, de aceea, suprafețele deschise trebuie să predomine (circa 2/3) în fotografie.

Pe acest fond alb va trebui să se reliefeze diferitele elemente ale tabloului, în nuanțe care vor varia de la cenușiul cel mai deschis pînă la negru.

Se va evita reprezentarea prea multor obiecte în tablou; atenția — și deci cîmpul obiectivului — se va concentra asupra unui număr cît mai mic de elemente; de exemplu: cîțiva arbori încărcați de zăpadă sau de chiciură, o casă etc., într-o parte a tabloului, iar în cealaltă parte, al doilea motiv, mai mic, cu nuanța mai închisă, pentru echilibrare; elementele puține vor da o compoziție incomparabil mai bună decît în cazul în care întreaga suprafață a tabloului ar fi ocupată de detalii care împart atenția privitorului și, distrugînd unitatea, se pierd tocmai liniștea și măreția tabloului de iarnă.

De aceea, cîțiva arbori sau chiar numai cîteva trunchiuri de arbori, prinși într-o lumină de efect, prin umbrele pe care le proiectează și printr-o compoziție echilibrată, pot constitui un simbol pentru strălucirea iernii, mult mai elocvent decît o pădure întreagă, reprezentată în tablou.

Trebuie menționat însă că, a reda strălucirea iernii, nu înseamnă că albul zăpezii trebuie redat în cea mai luminoasă tonalitate a hîrtiei, deoarece aceasta conduce la monotonia unor suprafețe de un alb imaculat.

În tabloul de iarnă (cu excepția luminilor celor mai vii), zăpada, care de fapt nici în natură nu apare totdeauna perfect albă, va trebui redată în tonul corespunzător *albastrului cerului* care se reflectă în cristalele ei, în orele amiezii, sau al galben-roșiaticului pe care-l proiectează, pe suprafața ei, soarele în amurg.

Această culoare diferită a zăpezii, după natura luminii care se reflectă în cristalele ei, poate fi verificată cu ușurință cu ocazia executării unei serii de fotografii în culori, în care culoarea reală a zăpezii va apărea cu cea mai mare exactitate, spre deosebire de ochiul nostru care, în baza unei imprecizii de un oarecare grad în aprecierea nuanțelor culorilor, precum și în baza unei obișnuințe de ordin psihologic—avînd pentru zăpadă noțiunea de „alb“ — nu vede culoarea reală a zăpezii, ci pe aceea pe care „crede că trebuie s-o vadă“.

Deci albul zăpezii — modulat în mod corespunzător unei iluminări plastice — va trebui să domine tabloul, în timp ce elementele compoziționale închise vor trebui să fie reduse.

1. PEISAJUL ALPIN DE IARNĂ

Dacă mantia albă a zăpezii transformă orice peisaj, evidențiindu-i, în general, calitățile iconogenice, la peisajul de munte acest lucru se observă în cea mai mare măsură, ceea ce face ca acest gen de fotografie (atunci cînd este reușită) să dea cea mai puternică impresie despre măreția naturii.

Lăsînd la o parte greutățile legate de ascensiunea propriu-zisă, pînă la zona apropiată de vîrfurile munților, peisajul alpin de iarnă prezintă anumite dificultăți de ordin compozițional, deoarece nu este de loc ușor să se redea în fotografie depărtarea lanțurilor de munți care se pierd în zare, legătura lor cu prim-planul, care nu totdeauna e ușor de acordat cît mai armonic cu peisajul etc.

Iată cîteva reguli, cu ajutorul cărora se va putea compune un bun tablou alpin de iarnă:

— Motivul principal al tabloului trebuie să fie cît mai simplu: un munte cu o formă cît mai caracteristică, o casă de adăpost, nori frumoși care plutesc peste vîrfurile munților, o vedere în vale etc.



Bucegii (de pe Cristianul Mare).

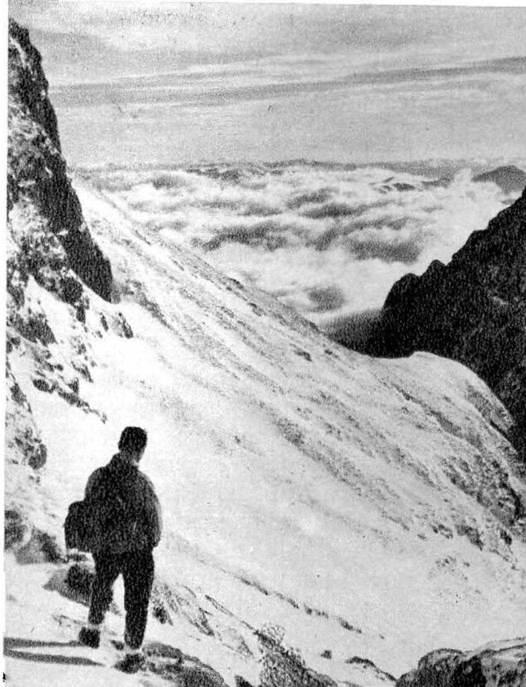
Crestele munților se detașează frumos din imagine, și relieful planurilor intermediare este remarcabil. Era de preferat ca admiratoarea peisajului — din prim-plan — să fi fost fotografiată în întregime (picioarele și schiurile nu se văd).

Ciucașul.

În lucrarea reprodusă se observă o largă perspectivă și arborii din prim-plan, cu zăpada frumos viscolită. Iluminarea e bună, însă cerul e puțin monoton; și „însuflețirea" imaginii — printr-un privitor — lipsește.

Ceața se ridică din văi.
Minunata priveliște pe care o pot avea cei care se urcă la înălțimi în munți este bine prinsă și redată în imagine.

În vîrf de munte.
Se prezintă o fotografie cu aspect asemănător, „însuflețirea“ imaginii fiind făcută prin prezența unui turist — în depărtare — care se detașează pe învolburata ceață care se ridică din văi.



— Motivul principal (care de multe ori constituie însuși fondul tabloului) trebuie să fie despărțit de cel care fotografiază printr-un prim-plan, care să servească drept element de comparație pentru impresia de spațiu, de depărtare în tablou.

Cu cît prim-planul va fi acordat mai armonios cu fondul, cu atît reușita tabloului va fi mai deplină. Se vor folosi, deci, în ordinea de preferință: un arbore cu o formă caracteristică sau, la înălțimi prea mari, o stîncă sau numai o parte din ea, o cabană sau un adăpost, un podeț, drumuri, garduri ori chiar ușa sau fereastra cabanei, prin care se vede în depărtare un vîrf de munte etc.

— Cînd nici unul dintre elementele amintite mai sus nu stau la dispoziția fotografului, prim-planul poate fi însuflețit prin urme de picior sau de schi care, întrerupînd masa albă a prim-planului, conduc spre motivul principal, sau chiar prin prezența unui tovarăș de ascensiune, plasat convenabil într-o parte a tabloului și privind *totdeauna* spre peisaj.

— Cînd prim-planul este constituit de oameni, pe lîngă accentuarea impresiei de spațiu în tablou, el mai servește și ca element de comparație pentru redarea, în imagine, a mărimii diferitelor elemente ale peisajului.

— De un deosebit efect poate fi un prim-plan constituit dintr-o porțiune de pîrtie pe care se găsesc 2—3 oameni și care conduce privirea în tablou.

— Cu ajutorul unui prim-plan viu, bine ales, de multe ori se poate transforma un peisaj interesant într-unul demn de a fi fotografiat. Astfel, priveliștea unui lanț de munți depărtați, însă cu un prim-plan constituit numai de un cîmp uniform de zăpadă, nu va putea alcătui niciodată un tablou satisfăcător.

Dacă, însă, în prim-plan și într-o parte a tabloului se va așeza o persoană, redată destul de mare și a cărei umbră să cadă în tablou, acesta se va însufleți prin cele două linii noi introduse în tablou (verticala corpului și orizontala umbrei).

— Un prim-plan viu dă posibilitatea să se întrerupă cu el linia orizontului care, în general, are un rol de scindare în tablou, realizînd în felul acesta o compoziție cît mai închegată.

— Se va evita fotografierea peisajului de iarnă cînd zăpada e numai pe pămînt, iar arborii goi dau tabloului

Schiori.

Este titlul scurt sub care este prezentată imaginea. Era desigur mai interesantă indicarea locului unde a fost făcută fotografia. Calitatea fotografiei constă, îndeosebi, în redarea primplanului, în arborii care încadrează bine imaginea.



Pe Postăvarul.

O fotografie interesantă, în care brazii delimitează bine spaţiile albe, în care se găsesc numeroşi schiori. Prezenţa brazilor pe linia orizontului nu a mai făcut necesară folosirea unui filtru care să delimiteze zăpada de cer.

o notă dezolantă, care distruge impresia de iarnă, deoarece o astfel de impresie se obţine deplin numai cînd arborii sînt încărcaţi de zăpadă sau de chiciură.

— La fotografia alpină sub 2 000 m, un simplu filtru *galben deschis*, împreună cu materialul negativ *pancromatic*, este suficient pentru a reda cerul în tonalitatea corespunzătoare adevăratului contrast dintre strălucirea zăpezii şi albastrul intens al cerului de iarnă.

Peste 2 000 m nu mai e nevoie de un filtru galben sau verde, fiindcă cerul este redat în tablou, chiar *fără filtru*, destul de întunecat. De aceea, la astfel de înălţimi şi, mai ales, în jurul amiezii, cînd razele ultraviolete predomină, se va folosi un *filtru ultraviolet* care, nefiind colorat, nu va avea nici o influenţă asupra redării culorii cerului, ci va elimina numai neclaritatea pe care razele ultraviolete o introduc în tablou, din cauză că obiectivele fotografice nu sînt corectate pentru ultraviolet, ci numai pentru razele luminoase vizibile.

2. PEISAJUL CU CHICIURĂ

Seara, o ceaţă deasă; noaptea, un frig aspru, şi dimineaţa neapărat o zi cu soare, iată condiţiile în care chiciura împodobeşte, cu aspect de feerie, întregul peisaj de iarnă. În adevăr totul — arbori, arbuşti, garduri, fire de telefon şi chiar însăşi suprafaţa zăpezii — este încărcat cu miliarde de cristale care strălucesc în bătaia soarelui, realizînd un decor de basm, care constituie şi o sursă inepuizabilă de fotografii frumoase.

Chiciura valorifică astfel şi cel mai neînsemnat motiv şi fotografilor nu li se cere decît spirit de observaţie pentru a găsi, la fiecare pas, nenumărate motive vrednice de a fi reproduse prin fotografiere.

Şi în cazul chiciurii, fotograful se va conduce după principiul: *cît mai puţin în tablou*; în fragmentul de natură pe care-l cuprinde, tabloul trebuie să constituie un simbol cît mai elocvent al iernii, sub cea mai frumoasă formă a ei: chiciura.

Fie că e vorba de un grup de arbori, de un singur arbore sau doar de un puiet de brad, fie că e vorba numai de o crenguţă sau de alt mic detaliu, subiectul trebuie tratat în contralumină laterală sau directă, iar cînd subiectul se proiectează



Chiciură.

Chiciura poate să valorifice și cel mai neînsemnat motiv. De preferință, „cît mai puțin în tablou", imaginea trebuind să constituie un simbol cît mai elocvent al iernii, sub cea mai frumoasă formă a ei: *chiciura*. Să nu se uite că trebuie să se lucreze *repede*, **razele calde** ale soarelui topind foarte ușor chiciura **de** pe arbori.

pe cer, se prezintă cazul — destul de rar — al unei suprafiltrări intenționate, absolut necesare, pentru ca prin vederea întunecată a cerului să se scoată în relief întreaga strălucire a chiciurii.

Cînd subiectul nu poate fi proiectat pe cer, se va căuta un fond întunecat (o parte umbrită, o pădure sau alt fond închis), deoarece chiciura are neapărată nevoie de contrast.

Alte motive mici, dar care, fotografiate de aproape și în lumină convenabilă (99% în contralumină), pot da tablouri sugestive, sînt: florile de gheață, țurțurii de gheață etc. Trebuie amintit numai faptul că, la fotografierea motivelor de chiciură, *trebuie să se lucreze repede*, fiindcă razele calde ale soarelui scutură foarte ușor chiciura de pe pomi.

XIV. PEISAJUL INDUSTRIAL

În căutarea minunatelor și variatelor priveliști ale țării noastre, — de la munte la mare și de la deal la cîmpie—, fotograful amator va fi impresionat, desigur, de măreția unui nou peisaj romînesc: *peisajul industrial.*

În țara noastră, prin construirea socialismului, oamenii muncii au reușit să schimbe însăși înfățișarea naturală a multor locuri, completîndu-le cu noi așezări, creații ale geniului omenesc.

Dacă, pînă de curînd, Ceahlăul privea cum Bistrița își poartă apele sale tumultoase spre Siret, astăzi — datorită barajului de la Bicaz — el își oglindește crestele stîncoase, cu coroana de nori, în apele unui lac liniștit. Și aceasta în timp ce, din valea Bicazului, înaltele coșuri ale fabricii de ciment încearcă să-l întreacă în măreție.

„Cetățile de foc“ care străjuiesc — de o parte și de alta — mărețul Retezat, sînt o mîndrie a industriei noastre grele. Ziua, ochiul poate să cuprindă în amănunt aceste mărețe realizări, iar noaptea, feericele lumini ale vieții care pulsează fără întrerupere, ne umplu de uimire.

La poalele Carpaților, turlele sondelor, care scot „aurul negru“ din străfundurile pămîntului, se înalță semețe peste dealuri și mușcele, iar rezervoarele și conductele țes un păienjeniș argintiu peste decorul verde al peisajului.

Pe malurile Dunării, fluviul pe care mii de vase îl străbat, se găsesc instalații portuare, precum și multe fabrici.

Delta Dunării, paradisul păsărilor, cu nesfîrșitele întinderi de apă, stuf și sălcii, dar cu rare așezări omenești, este astăzi în plină transformare. Centrul industrial pentru recoltarea și valorificarea stufului este în continuă dezvoltare.

Oriunde ai privi, pe văile rîurilor, pe nesfîrșitele șesuri, peste tot întîlnești fabrici, uzine, baraje și șantiere. Toate acestea au creat noul peisaj al țării noastre, *peisajul industrial.*

În fotografie, el trebuie să fie o imagine concretă, în care privitorul să vadă—pe lîngă frumusețile țării noastre— și transformările care au loc în natură și în viață, ca rezultat al construcției socialiste.

Prezența omului este necesară, în majoritatea peisajelor industriale, deoarece el este creatorul lor și tot el dă viață imaginii, prin desfășurarea activității de fiecare zi.

Plasarea lui în prim-plan—ca element principal în compoziție — sau în planul următor, depinde de cerințele compoziționale ale imaginii, de ideea urmărită și de efectul pe care vrea să-l obțină cel care fotografiază.

Nici pentru fotografierea acestui gen de peisaj nu pot fi urmate reguli rigide, care să se aplice în mod automat.

Artistul trebuie să găsească locul cel mai potrivit pentru fotografiere, trebuie să aprecieze lumina cea mai convenabilă și să așeze omul — sau oamenii — la locul cel mai potrivit.

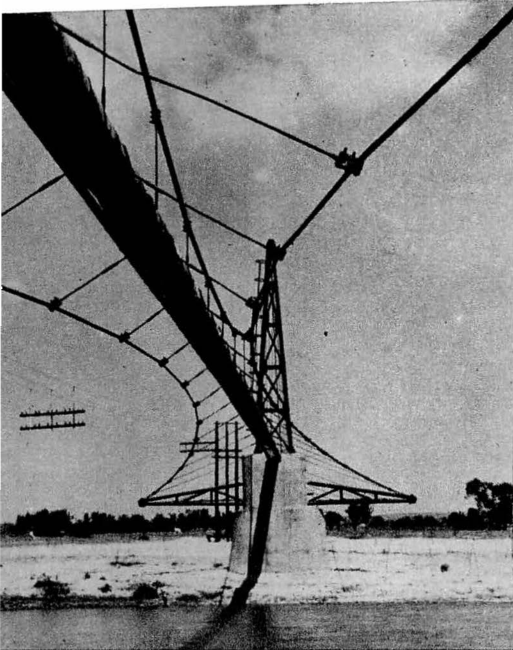
Plasarea obiectivului industrial în prim-plan face ca acesta să capete importanța necesară. Dacă e situat în planuri mai depărtate, obiectivul capătă o importanță secundară sau rămîne complet șters.

Totuși, pentru ca fotografia să constituie un „peisaj industrial“ trebuie să conțină și o parte din panorama locului în care este situat obiectivul respectiv.

Coșurile înalte ale unor fabrici sînt elemente foarte iconogenice, care dau imaginii un pronunțat caracter industrial.

„Așezarea“ sau „regia“ trebuie să nu se facă însă simțită în imagine, să fie cît mai discretă și să pară că „surprinde“ în toiul activității persoane absolut necunoscute, care privesc la lucrul lor, sau oriunde, afară de aparatul fotografic.

Nu se recomandă, și mai ales în cazul în care există un singur coș, ca acesta să fie plasat în mijlocul imaginii, deoarece astfel imaginea va fi tăiată în două, ceea ce va face să piardă mult din punct de vedere compozițional.

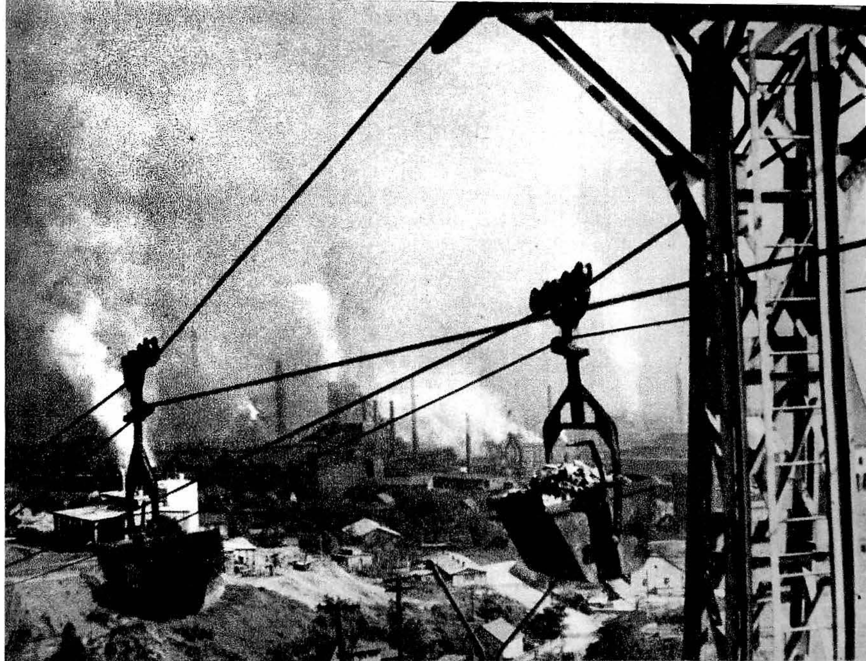


Peisaj nou pe întinsul țării noastre.

Se prezintă lucrarea de artă necesară trecerii unei conducte peste cursul unei ape. Proiectată pe cer, lucrarea constituie un interesant joc de linii.

Noua albie a Bistriței.

Imaginea este prezentată bine, văzută de sus în jos și avînd ca orizont terenurile învecinate, ceea ce pune în valoare linia sinuoasă a noii albii.



Cetatea de oțel.

Este titlul sugestiv sub care se prezintă peisajul oferit de unul dintre locurile, din țara noastră, unde se făurește oțelul. Imaginea este dominată de coșurile fumegînde, pe cerul devenit plumburiu, iar în prim-plan, detașîndu-se net transportul minereului. Foarte bine este prins momentul în care un vagonet plin coboară, iar altul gol urcă. De asemenea trebuie subliniată plasarea stîlpului din dreapta și diagonala pe care se găsesc cablurile și vagonetele.

Fotografia unei fabrici cu unu sau cu mai multe coșuri, din care nu iese însă fum, va arăta inactivitate, pe cînd aceeași imagine, cu coșurile fumegînde, va arăta că în fabrică se lucrează intens; deci poza nu va fi statică, ci va prezenta un dinamism accentuat, plin de viață.

ÎNCHEIERE

Fotograful amator nu trebuie să uite că:

* Orice fotografie, de orice gen, trebuie să reprezinte o idee *concretă* și *completă.*

* Pentru a obține un peisaj reușit, cel care fotografiază trebuie să știe să *interpreteze*, mai mult decît să reproducă natura.

* Lumina creează *umbra* și umbra creează *relieful*. Alegerea iluminării subiectului este de cea mai mare importanță, de ea depinzînd însăși *plastica imaginii*.

* Încadrarea unei imagini înseamnă gruparea armonioasă și estetică, în cadrul ei, a elementelor care o compun. Ea se poate obține, cel mai bine, pe *geamul mat* sau în *vizor*.

* Geamul mat inversează sensul dreapta-stînga și răstoarnă imaginca, iar vizorul — la unele aparate — inversează numai sensul dreapta-stînga.

* Compoziția trebuie făcută astfel, încît interesul ochiului să fie reținut în întregime în cadrul imaginii, iar privirea să nu meargă niciodată înafară.

* Suprafața imaginii trebuie folosită în întregime și cu maximum de efect. Prim-planul și norii (pe fond) dau, în acest scop, un ajutor prețios.

* În adîncime, subiectul se găsește de obicei în planul din mijloc, prim-planul servindu-i drept cadru, iar fondul, drept decor. Excepțiile nu scutesc pe fotograf de atenția pe care trebuie să o dea planurilor care nu conțin subiectul.

* Simetria trebuie evitată, deoarece împarte (taie) imaginea și creează monotonie. Pentru aceasta, linia orizontului și subiectul trebuie așezate după una dintre liniile forte ale imaginii.

* Formatul imaginii este determinat de predominanța liniilor din tablou (cele orizontale conduc la formatul pe lat, iar cele verticale, la formatul în înălțime).

* Efectul dinamic maxim se obține după diagonala forte a formatului în înălțime, iar efectul dinamic minim, după diagonala slabă a formatului pe lat. La formatul pătrat, diferența de efect este mai puțin simțită.

* După ce imaginea a fost realizată, trebuie să intervină simțul autocritic, care să analizeze și să corecteze greșelile.

BIBLIOGRAFIE

Dîko, L. și Jofis, E., *Tehnica și arta fotografică*, trad. din l. rusă, București, Editura Tehnică, 1961.

Stapf, H., *Practica fotografică*, trad. din l. germană, București, Editura Tehnică, 1958.

Wenzel, F., *Licht Filter*, Fotokino-Verlag, Leipzig, 1957.

Roubier, J., *La photographie et le cinema d'amateur*, Larousse, Paris, 1956.

Sovetskoe foto, colecția 1959—1961.

TABLA DE MATERII

Redactor responsabil: BRĂDESCU JEAN
Tehnoredactor: IVAN THEODOR

Dat la cules 25.05.1962. Bun de tipar 19.09.1962. Apărut 1962. Tiraj 20.000+140+10 broșate. Hîrtie velină ilustrații de 80 gr/m². 540×840/16. Coli editoriale 5,33. Coli de tipar 5,50. A. 01583/1962. C. Z. pentru bibliotecile mari și mici 778.

Tiparul executat sub com. nr. 20.603 la Combinatul Poligrafic Casa Scînteii, Piața Scînteii nr. 1, București — R.P.R.

LUCRĂRI DIN TEMATICA FOTO

Au apărut:

L. Dîko și E. Iofis
TEHNICA ȘI ARTA FOTOGRAFICĂ
Trad. din l. rusă
pag. 444 — lei 25,50



A. G. Simonov
FOTOGRAFIA LA LUMINA ARTIFICIALĂ
Trad. din l. rusă
pag. 132 — lei 6,55



C. Silistrarianu
TIMPUL DE EXPUNERE ÎN FOTOGRAFIE
pag. 71 — lei 1,95



S. Comănescu
EVITAREA GREȘELILOR LA FOTOGRAFIERE
pag. 84 — lei 3,75

Lei 3.30